Drei

Vorlesungen

über

Von

Wilhelm von Kügelgen.

Bremen.
Druck und Verlag von Joh. Georg Heyse.
1812.

Ex dono
Guilelmi Fröhneri
Parisiensis

Vorwort.

Wie und zu welchem Zweck dieſe Vorleſungen entſtanden, das ſollte billig dieſes Vorwort ſagen; doch ſcheint es, als könne mit ſolcher Wiſſenſchaft den Leſern kaum weſentlich gedient ſein. Vielleicht genügt es hier zu bemerken, daß vorliegende Blätter keineswegs geſchrieben wurden, um Kunſt und Wiſſenſchaft noch irgend ein Menſchenwohl weſentlich zu fördern, wie wir denn wenig Bücher haben möchten, die ſich mit Wahrheit ſolcher Zwecke rühmen dürften. Die Sprache iſt zunächſt gegeben, daß man ſich ausſpreche; und darum reden wir denn auch zunächſt; findet es ſich dann aber, daß nebenbei durch unſere Rede ein fremdes Verſtändniß ſich erweiterte, ſo haben wir gut geredet und die Sprache hat ihren höchſten Zweck erfüllt.

Der Verfaſſer.

Erſte Vorleſung.

Wenn von einer Wiſſenſchaft der Kunſt die Rede iſt, ſo iſt damit nicht gemeint, daß die Kunſt ein Wiſſen ſei; ſondern es iſt hier nur der Begriff der Kunſt als Gegenſtand des Wiſſens angeſehn. Die Kunſt ſelbſt kann nicht gewußt, ſondern nur ausgeübt und verſtanden werden; aber es kann doch mehr oder weniger gewußt werden, was Kunſt ſei.

Nun kommt man nicht zur ſittlichen Vollkommenheit durch das Wiſſen um das Gute und wird kein Künſtler durch das Wiſſen um die Kunſt; daher ſich denn auch ſolche Wiſſenſchaft weder an die Künſtler wendet, von denen ſie in der Regel gern entbehrt wird, noch an ſolche, die in ihrem richtigen Gefühle für das Schöne mehr als bloßes Wiſſen haben. Aber auch diejenigen, denen jenes Gefühl abgeht, oder in denen es verbildet und verkümmert iſt, meinen ja eine Gabe nicht entgegen nehmen zu dürfen, die ſie entweder ſchon zu beſitzen glauben oder die ihnen gleichgültig iſt.

So gleicht denn dieſe wie alle Weisheit einem köſtlichen, in tiefer Schlucht vergrabnen Schatze, den niemand haben mag, nicht die Reichen, denn ſie meinen, Beſſeres zu haben, und nicht die Armen, weil ſie ſeinen Werth nicht kennen.

Indeſſen giebt es in dem Geiſte des Menſchen, wenn er aus den Zerſtreuungen des Lebens bisweilen zu ſich kommt, und nun genöthigt iſt, mit ſich allein ſich ſelber anzuſchauen, ein Fragen nach dem Grunde aller der mannigfaltigen Erſcheinungen, die er an ſich wahr nimmt. Hier tritt ihm denn nun auch das beſondere Weſen der Kunſt entgegen, und die Frage nach ihr iſt es, aus welcher die Wiſſenſchaft der Kunſt hervorgeht und an die ſich dieſe ihrerſeits auch wieder wendet.

Die Frage nach der Kunſt wirbt der einſamen Wiſſenſchaft ein Publikum aus allen Klaſſen der Gebildeten, und wo ſie nicht iſt, da iſt auch kein Verſtändniß möglich; wo ſie aber iſt, da wird ſie zur ſpürenden Wünſchelruthe, die in der Hand des Gedankens unausbleiblich den Weg zum Schatze finden wird.

Ehe wir nun aber dieſen nicht leichten Weg antreten, einen Gang, der uns durch dürre Steppen, durch Tiefen und über Höhen dem Begriffe der Kunſt näher bringen ſoll, ſcheint es nöthig noch zu bemerken, wie hier keineswegs in den engen Gränzen einiger kurzen Vorträge der vollſtändige Bau eines Syſtems der Aeſthetik erwartet werden dürfe. Nur was der Verfaſſer

im Laufe ſeiner Erfahrung an der Kunſt und ihrem Objekte, dem Schönen, mit Deutlichkeit zu erkennen geglaubt hat, ſollte hier auf möglichſt faßliche Weiſe in allerlei Formen kurz zuſammengeſtellt werden.

So tragen wir denn nun näher hinzutretend das Licht des Gedankens an einen Gegenſtand der urſprünglich nicht theoretiſch, ſondern praktiſch zu erfaſſen iſt, und verſuchen wie weit es uns gelingen möge ihn begreiflich einzuſehn.

Wenn wir einen dunkeln Gegenſtand näher beleuchten wollen, ſo thun wir wohl, zuerſt hinzuhorchen, was in ſeiner einfachen Benennung die Sprache von ihm ausſage. Aus der Benennung eines endlichen Dinges iſt freilich in der Regel auf ſein Weſen nicht zu ſchließen, und wenn wir vom Eiſen, vom Salz, vom Kalk u. ſ. w. nichts wiſſen, als den Namen, ſo ſagt uns der Name von der Natur dieſer Dinge auch weiter nichts aus. Der Name eines Begriffs aber ſagt gemeiniglich von dieſem mehr aus, als wir denken, und begreift, wenn er zweckmäßig iſt, das allgemeinſte und bezeichnendſte desſelben in ſich. So wie z. E. Tugend, Schönheit, Häßlichkeit u. ſ. w.

Die Abſtammung nun des Wortes Kunſt von Können iſt augenſcheinlich, denn die Kunſt gehört dem Können an. Der Begriff des Könnens aber deutet ein Vermögen an, eine Thatkraft, eine Bewegung des Lebens von Innen

nach Außen, entgegengeſetzt dem Kennen, Erkennen oder Aneignen, worunter wir eine rückwirkende Bewegung von Außen nach Innen verſtehen. Unter der Bedingung dieſer beiden entgegengeſetzten Richtungen iſt aber einzig und allein alles Leben zu denken, welches weſentlich Bewegung iſt, entweder ausſtoßend oder einziehend, nehmend oder gebend, offenbarend oder erkennend, und auch das geiſtige Leben des Menſchen iſt nur in ſo fern lebendig, als es entweder geſtaltend nach Außen dringt oder erkennend Aeußeres ſich aneignet.

Somit wäre alſo die Kunſt im Allgemeinen jener nach Außen gehenden ſchöpferiſchen Richtung angehörig, welche in allen Gebieten des Lebens unabläſſig Innerliches äußerlich geſtaltet, entgegengeſetzt jener andern, welche Aeußerliches dem Innern wieder zuführt und gleichartig macht.

Die Kunſt alſo, angehörig dem geiſtigen Menſchenleben, würde vorerſt nichts anderes ſein, als die praktiſche Fähigkeit, Inneres, Ideales äußerlich hinzuſtellen oder zu realiſiren, ſo wie, dem entgegengeſetzt, die Wiſſenſchaft, jene theoretiſche Beſchaffenheit des Geiſtes, Aeußerliches oder Reelles zur Erkenntniß des Innern zu bringen. Siehe da das Pulſiren des geiſtigen Menſchenherzens, mittelſt deſſen es lebt und ſich bewegt! Wer würde hier nicht erinnert an die Richtung des plaſtiſchen Bluts der Arterien, welches, nach Außen getrieben, zum feſten Gebilde wird, und an die der rückſtrebenden, aufgelöſten Flüſſigkeit der Venen, welche zum Herzen zurücktritt, um

ſich hier mit neuer Luft des Lebens von oben zu verbinden! Hier ſind im Bilde Kunſt und Wiſſenſchaft und der Strahl von oben, der die höhere Bedingung und das innere Weſen alles Lebens iſt.

Somit umfaſſen dieſe Beiden das ganze Gebiet des menſchlichen Erkennens und Handelns, und ſind daher als Gegenſätze auch gegenſeitig durch einander bedingt, indem alles vernünftige Handeln Erkenntniß vorausſetzt und alle Erkenntniß ſich nicht anders als handelnd geſtalten kann. Die Wiſſenſchaft bedarf der Kunſt als Darſtellung ihrer Reſultate, die Kunſt der Wiſſenſchaft zur Erkenntniß deſſen, was ſie darſtellen ſoll.

So iſt uns denn nun gleich zu Anfange unſerer Unterſuchung an der Hand der Kunſt deren ernſte, tiefſinnige Schweſter, die Wiſſenſchaft, begegnet, theils um an ihrem Daſein uns negativ zu zeigen, was jene nicht iſt, und theils, um uns das Aneinanderſein Beider zu veranſchaulichen; denn es iſt die Kunſt ſelbſt, bevor ſie bildet, des Erkennens fähig, eben ſo wie die Wiſſenſchaft der Darlegung des Erkannten. In Beiden aber begrüßen wir mit Dank gegen den, der unſere höhere Natur nach ſeinem Bilde ſchuf, die ſtarken Träger alles wirklichen Menſchenlebens, an welchen ſich dieſes aus ſeinen leiblich thieriſchen Anfängen zum höhern Daſein zu entwickeln hat.

Aber gerade aus dieſem Grunde danken auch Kunſt und Wiſſenſchaft ihren Urſprung eben dem Mangel,

welchem ſie abhelfen ſollen, indem ſie ſich zunächſt aus dem Conflicte entwickeln, in welchen die innere, nach Einheit, Ordnung und Zweckmäßigkeit ſtrebende Natur des Menſchen mit der anſcheinenden Vielheit, Unordnung und Zweckloſigkeit der äußern Natur gerathen muß.

So geht denn alſo die Kunſt, mit der wir es jetzt zu thun haben, ihrerſeits hervor aus einem Bedürfniſſe nach dem Guten und nach Vollkommenheit, welchem die äußere Natur in ihrer Unmittelbarkeit durchaus nicht entſpricht. Es fügt der Menſch die Zweige eines Baumes zuſammen, und geſtaltet ſie nach der ihm inwohnenden Idee des gegen die Unregelmäßigkeit der Witterung ſchützenden Obdaches, und nutzt die Felle der Thiere zu Kleidern ſich gegen Hitze und Kälte zu ſchützen. Aber eben ſo wenig als er wie die Schnecke von Natur ſein Haus auf dem Rücken trägt, noch ſeinen Pelz am Leibe, wie der Bär, eben ſo wenig ſteht ſein inneres Bedürfniß nach Ordnung im Einklange mit den Abwechſelungen der äußern Erſcheinung der Dinge, welche er daher häufig als Unordnungen empfindet, gegen die ſeine Kunſt ankämpft, indem er dieſelbe z. B. durch Eindämmung der Flüſſe, durch Austrocknung der Sümpfe u. ſ. w. gemäß den Ideen ſeiner höhern Natur umgeſtaltet.

In allen dieſen Fällen verhält der Menſch ſich vervollkommnend und ordnend zur Natur, welche ſomit der Kunſt, wie vorhin die Wiſſenſchaft, als ein Anderes ja Gegentheiliges entgegentritt. Was ſich aber entgegengeſetzt iſt, das iſt nicht nur durch einander bedingt, ſondern

es hat ſich auch aneinander, und ſo bedarf denn auch die Kunſt der Natur, nicht nur als bildungsfähigen Stoffes und die Natur der Kunſt als Anſchauungsmittels zu ihrer höhern Beſtimmung, ſondern die Natur iſt auch ſelbſt künſtleriſch, ſo wie die Kunſt als integrirender Theil der Natur natürlich iſt.

Unter Natur aber verſtehen wir im Allgemeinen das ganze Bereich der Wirklichkeit nach Form und Inhalt, welches nicht nur die menſchliche Kunſt mit umſchließt, ſondern auch an ſich als Kunſtwerk angeſehen wird, indem die Natur nichts anders iſt, als die Realiſirung nach Außen getriebener göttlicher Ideen. Im engern Sinne jedoch, nach welchem Kunſt und Natur von einander unterſchieden werden, nennen wir Natur nur diejenige Beſchaffenheit der Wirklichkeit, welche dieſe unmittelbar an ſich ſelbſt hat, ohne daß menſchliche Ideen umgeſtaltend oder regelnd auf ſie eingewirkt haben, wodurch die Kunſt als ein menſchlicher Thätigkeit Angehöriges bezeichnet iſt, welches dem, auf das ſie umgeſtaltend einwirkt, der Natur, ſchlechterdings entgegengeſetzt bleibt. Mit andern Worten, wir nennen das, was von ſelbſt wird, natürlich, das aber, was durch freie, menſchliche Willensthätigkeit und zwar nach Ueberwindung von Schwierigkeiten geſtaltet iſt, nennen wir künſtlich. Denn da, wo keine Schwierigkeiten zu überwinden ſind, da gehört unſre Handlungsweiſe blos unſrer natürlichen Beſchaffenheit an.

Wo die Reſultate der Willensthätigkeit von der Art ſind, daß ohne Kenntniß und Uebung ein Jeder ſie her-

vorbringen kann, wie z. B. Eſſen, Trinken, die Backen aufblaſen oder in die Hände klatſchen, da reden wir immer nur von Natur und meinen, das ſei eben keine Kunſt, die wir nun alſo auch in dieſer andern Beziehung der Natur entgegengeſetzt finden. Was Alle von Natur können, wird weder bewundert noch bemerkt, und wenn einer z. B. ankündigen wollte, er werde, ohne zu ſtolpern oder zu fallen, eine Kegelbahn durchſchreiten, der würde auch unter den beſcheidenſten Bedingungen kein Publikum finden.

Dennoch aber liegt das eigentliche Weſen der Kunſt nicht in der Ueberwindung von Schwierigkeiten noch ihr Zweck im Beifall oder der Verwunderung, ſondern es unterſcheiden ſich eben dadurch die Kunſtwerke von den Kunſtſtücken, daß erſtere zu vernünftigen Zwecken ſolche Ideen realiſiren, die von ſelbſt entweder gar nicht oder nicht hinlänglich in die Erſcheinung treten, dahingegen letztere einer ideenloſen bloßen Kunſtfertigkeit angehören, wie z. B. die Fertigkeit jener Frau war, ſich in liegender Stellung einen Ambos auf den Leib ſetzen zu laſſen, auf welchem Hufeiſen geſchmiedet, wurden, während ſie mit feſter Stimme einige Strophen aus der Adelaide ſang.

Wo alſo zu vernünftigen Zwecken die menſchliche Idee ſich veräußert, welches immer die Ueberwindung von Schwierigkeiten vorausſetzt, da die Idee, um ſich zu realiſiren, ein Fremdartiges, die Natur, ſich erſt gleichartig zu machen hat, da reden wir von Kunſt. In dieſer Beziehung nennen wir es Kunſt, entweder äußere

Dinge, als z. B. eine Muſik, eine Grammatik, eine Locomotive ſo zu geſtalten, daß der beabſichtigte Zweck dadurch erreicht werde, oder auch, und dies iſt die Kunſt des Lebens, innerlich unſer eignes Leben der in ihm wohnenden höhern Idee gleichartig zu machen. Was aber ſeiner Idee entſpricht, iſt gut, daher denn wohl auch aller Kunſt kein andrer Zweck untergeſchoben werden kann, als Gutes herzuſtellen oder zu geſtalten, wenn auch nur in allgemeinſter Bedeutung des Wortes, nach welcher z. B. auch die Herſtellung einer Höllenmaſchine gut ſein kann.

In der That lohnt es ſich auch nicht der Mühe, mit Fleiß und Aufwand vieler Kraft was Andres darzuſtellen, als was Gutes, denn das Andere des Guten iſt ja nichts Anderes, als das Schlechte. Das Schlechte aber, wo wir es als ſolches erkennen, weiſen wir nicht nur unbedingt von uns ab, ſondern es geſtaltet ſich auch ohne Kunſt und ſonderliche Mühe überall von ſelbſt. Schlechtes zu geſtalten, bedarf es keiner Kunſt, denn das verſtehen wir alle aus dem Grunde von Natur. Ein jedes Kind kann ſachlich, ſittlich und äſthetiſch Schlechtes ohne Mühe hervorbringen. So iſt es keine Kunſt, einen Knoten zu machen, der nicht hält, es iſt ſehr leicht, das Gute unterlaſſen und hat durchaus keine Schwierigkeit, Mißklänge oder monſtröſe Formen hervorzubringen.

Hier aber möchte entgegnet werden, daß es doch auch ſchwer ſein könne, einen unhaltbaren Knoten zu knüpfen, wenn er nämlich das Ausſehen eines haltbaren

haben ſolle, daß es ſchwer ſein könne, ein beſtimmtes, etwa vom Staate anbefohlnes Gute zu unterlaſſen, und keineswegs leicht, monſtröſe Formen nach einer Aufgabe, dieſer genügend zu bilden. Und allerdings im Allgemeinen Gutes zu geſtalten, iſt zwar ſchwer und Schlechtes gar leicht; die Aufgabe aber, ein beſtimmtes Schlechtes hervorzubringen, kann auch verfehlt werden, und erfordert deshalb Kunſtfertigkeit.

Indeſſen liegt es am Tage, daß ſolche Aufgaben für Narrheit oder Bosheit, dem eigentlichen Weſen der Kunſt fremd ſein, denn ſollte die Kunſt in ihren Reſultaten ſich lügneriſch erweiſen, ſo iſt ja doch eigentlich keine Idee, ſondern grade das Gegentheil, ein Unſinn realiſirt worden. Oder ſollte die ſchaffende Kraft im Menſchen ſich blos zerſtörend zeigen, wie das immer geſchehen müßte, wo mit Ueberwindung von Schwierigkeiten Böſes herbeigeführt würde, da entſpräche ſie ja grade ihrem eignen Weſen nicht, welches Geſtaltung iſt. Das Böſe aber iſt wie Finſterniß und Kälte nur negativer Art, und von einer eigentlichen Geſtaltung des Böſen kann daher wiſſenſchaftlich nicht die Rede ſein. Uebrigens abgeſehen hiervon, möge die Aufgabe der Thätigkeit ſein, welche ſie wolle, ſo wird, wo ſie gelöſt iſt, der Thäter mit vollem Rechte ſein „gut gemacht“! ſich zurufen dürfen, und die Kunſt, hervorgegangen aus dem Bedürfniſſe nach Gutem und Vollkommenem, wird nie bezwecken, ihren Zweck nicht zu erreichen, noch einen, als ſchlecht erkannten Zweck verfolgen können.

Hiernach möchten wir nun befugt sein, in jedweder Sphäre der Thätigkeit alles willkürliche Zustandebringen des Guten Kunst zu nennen, wenn auch anscheinend mit dieser Definition eben noch nicht gar viel gefunden wäre; denn immer noch fallen hier Kunst, Handwerk und Religion, soweit diese der Willensthätigkeit angehört, in Eins zusammen, und wenn wir auch die Frage nach der Religion als Gestaltung des sittlich Guten vorerst hier fallen lassen dürfen, so haben wir doch vielleicht beim Beginne unsrer Untersuchung grade wissen wollen, worin die Kunst ein Andres sei als das Handwerk.

Im Allgemeinen der Wissenschaft und Natur entgegengesetzt, sind allerdings Kunst und Handwerk ein und dasselbe; indessen sondert sich doch die Kunst als schöne Kunst wieder vom Handwerk, und setzt sich diesem entgegen, und eben nicht die Kunst im Allgemeinen, sondern ins Besondere die schöne Kunst soll ja der Gegenstand unsrer Betrachtung sein.

Vielleicht hilft uns auch hier wieder der Name zur Sache. Die Kunst, die wir meinen, nennen wir schöne Kunst. Das Wort „schön" aber leiten wir her von Schein und schön sein und scheinen möchte in seiner allgemeinsten Bedeutung sich als ein und dasselbe ausweisen.

Fragen wir nun weiter nach dem Begriffe des Scheinen, so wird uns die Antwort, das Scheinen habe

eine doppelte Bedeutung, und heiße einmal, in die Augen fallen, alſo augenfällig oder überhaupt die Sinne reizend ſein; ein andresmal wieder, ſich durch irgend eine Form kund geben. Die erſtere Bedeutung laſſen wir jedoch als Nebenbedeutung fallen, und halten uns an die letzte, wirkliche, eigentliche und allgemeinſte des Wortes.

Während alſo das Handwerk zu äußern Zwecken wirkliche Gegenſtände macht, ſo ſtellen die Kunſtwerke nur ſcheinbar Wirkliches dar. So liefert das Handwerk einen wirklichen, die Malerei blos ſcheinbar einen Tiſch, und hieher gehören alle Kunſtdarſtellungen, die zunächſt keinen innern oder eigentlichen künſtleriſchen Zweck noch Inhalt haben, alle jene Darſtellungen, durch welche irgend in der Wirklichkeit vorhandene Dinge, als künſtleriſche Vorſtudien oder zu wiſſenſchaftlichen Zwecken veranſchaulicht werden ſollen, z. B. natur- und gewerbwiſſenſchaftliche Bilder.

Der Zweck indeſſen ſolcher Kunſtdarſtellungen iſt ein Aeußerer, und ſie unterſcheiden ſich daher vom Handwerk nur durch ihre oben angegebene Natur der blos ſcheinbaren Wirklichkeit. Das Handwerk aber iſt weſentlich der ſchönen Kunſt entgegengeſetzt, obgleich auch dieſe Gegenſätze ſich aneinander haben; denn ohne Handwerk, ohne Werk der Hand, kann kein Werk ſchöner Kunſt zu Stande kommen, eben ſo wenig als irgend einer vollendet guten Leiſtung des Handwerks die Schönheit mangeln wird. Aber in dem Gebiete der Kunſt bezweckt eben die ſchöne Kunſt grade das, was das

Handwerk nicht bezweckt, wenn ſie das Gute, indem ſie es zu ſeiner wahren Geſtalt bringt, mittelſt dieſer offenbart und lieb und werth zu machen ſucht, während das Handwerk das Gute nicht um ſein ſelbſtwillen, ſondern zu Nutz und Frommen des äuſſern Gebrauchs zu realiſiren ſtrebt; daher die ſchöne Kunſt dem Handwerk gegenüber ſteht, wie das Abſolute dem Relativen.

Doch damit dies nicht als Machtſpruch erſcheinen möge, wird es nöthig, nähern Verſtändniſſes halber, zurückzukehren zum Begriff des Schönen, als des Prädikats der ſchönen Kunſt, das wir bis jetzt nur in ſeiner allgemeinſten Bedeutung als ein Scheinen erkannt haben.

Allerdings iſt das Schöne immer ein Schein, und wenn wir von der Schönheit einer Sache reden, ſo reden wir nicht von dem, was ſie iſt, ſondern von dem, was ſie ſcheint, und auch nicht von dem, was ſie zu ſein ſcheint, ſondern wir reden von ihr, inſofern ſie erſcheint, nicht von ihrem Weſen, ſondern von ihrer Form. Indeſſen finden wir, daß nicht jede Form ſchön ſei. Wir nennen die eine Form ſchön, die andre häßlich, und es fragt ſich, woran wir denn eigentlich das Schöne vom Häßlichen unterſcheiden. Fragen wir die Leute danach, ſo werden wir erfahren, daß ſie ſchön nennen, was ihnen eben gefällt, und wenn es ſich findet, das dem Einen gefällt, was dem Andern mißfällt, ſo wird dann wohl noch hinzugeſetzt, daß dies Geſchmackſache ſei und über den Geſchmack ſei nicht zu ſtreiten.

Nun läßt es ſich allerdings darüber nicht ſtreiten, was einem beſſer ſchmeckt, ſüß oder ſauer; denn das iſt individuell und muß dies Jeder am Beſten wiſſen. Wollten wir aber die Schönheit zu einer bloßen Geſchmackſache machen, ſo würden wir oft genöthigt ſein, ein und dieſelbe Sache bald ſchön und bald häßlich zu nennen. So gab es eine Zeit, in welcher gothiſch und häßlich für gleichbedeutend galten. Später aber mit Göthe's Auftreten, als man überhaupt anfing, das Vaterländiſche mehr zu beachten, wuchs die Freude am Gothiſchen dergeſtalt, daß man am Ende geneigt war, in demſelben allein noch die Löſung der architectoniſchen Aufgabe anzuerkennen. Eben ſo haben wir es ja erlebt, daß die deutſchen Maler (da plötzlich in unſerm Vaterlande die Fremdenliebe in Fremdenhaß umgeſchlagen war), nur noch der echt deutſchen Schule Geltung laſſend, ſich eben ſo ſehr für Magerkeit begeiſterten, als etwa Rubens es früher für Fülle gethan hatte.

Die Erfahrung lehrt, daß, wenn die Mode, dieſer temporelle und locale Ungeſchmack, heute die Geſtalt unſrer Frauen der Tonne des Diogenes oder der großen Glocke zu Ollmütz ähnlich macht, wir dies ſchön finden. Verwandelt ſie ſie aber morgen in den blühenden Stecken des Aaron, ſo finden wir dies ſchöner, und bringt ſie uns endlich übermorgen die monſtröſe Geſtalt des Faſſes zurück, ſo finden wir dies am ſchönſten.

Da ſcheint es denn doch, als habe die Schönheit ihren Urſprung im Ueberdruß und in der Langenweile.

Aber nein! der Schein hat uns betrogen, die Schönheit nicht, die Mode iſt das Kind dieſer beiden Ausgeburten eiteln Müſſigganges; die beliebte Mode, welche der Schönheit eben ſo gegenüberſteht, wie der local und und temporell beſchränkte, ſogenannte gute Hausverſtand der Philoſophie. Und wirklich kann ſie, wie auch dieſer, in große Irrung führen, da ſie oft Häßliches ſchön erſcheinen läßt, und, (da das Häßliche, wie wir ſpäter finden werden, die Form des Schlechten iſt), oft Böſes lieb gewinnen lehrt.

Mit ihr hat Schönheit nichts gemein, und es wäre ja dann die Schönheit auch eigentlich gar nichts, weil ſie ſich in ſich ſelbſt widerſprächе, und mit ihr auch wäre nichts die Kunſt; denn wenn man ſie als den Gegenſtand der ſchönen Kunſt bezeichnet hat, ſo wäre ja auch die Kunſt, indem ſie ein bloßes Nichts zu ihrem Gegenſtande macht, allerdings ſo nichtig, als der geſunde Hausverſtand vieler Geſchäfts- und Gewerbsleute ſie ſich in der Regel vorſtellt, eben weil er nicht die Sache ſelbſt, ſondern, wie er ſich ausdrückt, etwas dabei denkt, und zwar etwas Falſches.

Nein, der Begriff des Schönen iſt eben ſo wie der des Wahren und Guten ein feſt begränzter, unabhängig von allem ſubjectiven, oft ſo tollen und wüſten Geſchmack der Leute, und es kann Hinz etwas grundhäßlich finden, was doch wahrhaft ſchön iſt; und Kunz kann ſich begeiſtern für eine Form, die doch grundhäßlich iſt.

Das Wort ſchön fanden wir, komme her vom Schein, und alles Schöne ſei ein Schein. Wenn wir

nun aber weiter fanden, daß nicht jeder Schein ſchön ſei, ſo blieb die Frage nach der Schönheit immer zurück. Daß die Beantwortung dieſer Frage nicht leicht ſei, wird ein jeder leicht begreifen, und es bleibt nur zu wünſchen übrig, daß ihre Löſung, wie ſie hier verſucht werden ſoll, eben ſo leicht begriffen werden möge.

Schauen wir genauer hin, ſo werden wir finden, daß der Schein oder beſſer die Form eines Dinges, wenn durch ſie der Inhalt ſich wirklich offenbaren oder darſtellen ſolle, nicht trügen dürfe, ſondern die wahre Form ſein müſſe, d. h. die ihrem Inhalte gemäße. Indeſſen wird ein Jeder durch Beiſpiele ſich leicht klar machen können, daß auch eine ſolche Form nicht immer die ſchöne ſei, und zwar allemal da nicht, wo der Gegenſtand oder Inhalt ein ſchlechter iſt.

Schlecht aber nennen wir das, was ſeiner Idee nicht entſprechend iſt, und betrachten wir nun z. B. eine Roſe, die durch ungünſtige Stellung oder ſonſtige Hinderniſſe in ihrer freien Entwicklung geſtört wurde, ſo wird eine ſolche Roſe ihrer Idee nicht entſprechen, ſie wird im Ganzen oder in einzelnen Theilen keine wirkliche Roſe ſein, und wir werden auch ihre Form nicht ſchön finden. Hieraus erkennen wir nun, daß die Schönheit die wahre Form, nicht eines jeden, ſondern nur eines guten Inhalts iſt und finden hier Wahrheit, Schönheit und Güte eng auf einander bezogen und gegenſeitig durch einander beſtehend; denn was wäre der Schein, wenn ihm die

Wahrheit fehlte, und was wäre das Gute, wenn es nicht erſchiene.

Da wo das Gute erſcheint, da iſt die Schönheit oder mit andern Worten, die Schönheit iſt die Erſcheinung des Guten. Was ſeiner Idee gemäß iſt, das iſt gut und nur das mehr oder weniger ſeiner Idee gemäße iſt wirklich. Die Schönheit iſt die dem Guten adäquate Form oder die wahre Form des Wirklichen.

Hiermit nun haben wir die Schwelle des Tempels überſchritten, und wenn wir es begriffen haben, was die Schönheit ſei, ſo werden wir nun auch mehr oder weniger einſchauen in das wahre Weſen der ſchönen Kunſt, von welcher oben geſagt iſt, daß ſie das Gute, indem ſie es zu ſeiner wahren Geſtalt bringt, mittelſt dieſer lieb und werth zu machen ſuche.

Um indeſſen die hier gegebene Definition an einzelnen Beiſpielen zu erhärten, kehren wir vorerſt zu dem Bilde der Roſe zurück und verſuchen, wie weit wir an ihrer reizenden Geſtalt uns das Geſagte veranſchaulichen können.

In der Natur, werden wir finden, iſt nun eben alles gut, was ſich frei, ohne ſtörenden Einfluß von Außen entwickelt hat. Iſt nun die Roſe frei, d. h. durch ſich ſelbſt beſtimmt, auf günſtigem Standorte, zur günſtigen Jahreszeit und unter ſonſtigen günſtigen äußern Bedingungen, erblüht, kurz iſt ihrer Entwicklung nichts feindlich oder gewaltthätig entgegengetreten, ſo

wird ſie auch durchaus eine wirkliche Roſe, ihre Form aber ſchön ſein.

Die Roſe, wie ſie aus der Hand der Natur hervorgegangen, iſt andrer Weſenheiten zu geſchweigen, eine Blume mit fünf Kronenblättern und vielen Staubgefäßen. Hat ſie weniger als fünf Kronenblätter und weniger als viele oder vielleicht gar keine Staubgefäße, oder hat ſie mehr als fünf Kronenblätter, ſo entſpricht ſie der Idee der Roſe nicht und iſt folglich weder eine wirkliche, noch ſchöne Roſe.

In dieſem Falle iſt nun aber grade die Centifolie; denn indem durch Uebermäſtung ihre lebendigern, weſentlichern Blüthentheile, die Staubgefäße in Blattform übergehen, vermehren ſich die materiellern, gröbern Theile, die Kronenblätter, auf zweckloſe und der Fruchtbildung nachtheilige Weiſe — doch halt! — Bis hierher hat man ſich den ſo entwickelten Begriff der Schönheit vielleicht gefallen laſſen; nun aber, da er concret geworden iſt, erhebt ſich die Oppoſition des unmittelbaren Geſchmackes, denn er iſt in ſeinem Liebling, in ſeinem kleinen Idol, der Centifolie, gar bitter angegriffen worden. Aber in der That ſollte ja durch das Geſagte Niemandem die Freude an einem ſo reizenden Gegenſtande verkümmert werden, da ja durchaus nicht geleugnet iſt, daß die Centifolie, wenn ſie nur nicht grade als Roſe angeſehen wird, ein dem Auge ſchmeichelndes, treffliches Ding ſei, wie auch eine bunte Quaſte an der Gardine oder eine Agraffe im Haar. Als Blume aber iſt ſie keine

eigentliche oder eigentlich keine Roſe und folglich auch keine ſchöne.

Fragen wir diejenigen, die genauer die Geſtalten der Pflanzenwelt zu betrachten gewohnt ſind, die Botaniker, welche nicht, wie die kleinen Kinder, die ſich an dem entzücken, was ihnen in die Augen fällt, vom Schein geblendet ſind, ſo werden auch ſie uns ſagen, daß ſie in der gefüllten Roſe keine Roſa, ſondern eine Monſtroſa ſehen.

In der That hätten auch die Blumen Augen und Bewußtſein, ſo würden ſie die gefüllte Roſe mit eben dem Gefühle betrachten, welches in uns durch das Anſchauen dicker Menſchengeſtalten angeregt wird, die übrigens auch keineswegs blos von dem noch rohen Geſchmacke mancher wilden Völkerſchaften, ſondern ſogar leider von Malern, die ſich dem Modeeinfluß nicht hatten entziehen können, der natürlich proportionirten Geſtalt vorgezogen worden ſind, und hier wird auf das Urtheil des Paris von Rubens in Dresden u. a. dergleichen Bilder mehr verwieſen.

Da übrigens der Begriff des Schönen, auch wiſſenſchaftlich, nach innerer Nothwendigkeit beſtimmt, nicht abweichen darf von den Ergebniſſen einer geſunden, unbefangenen Anſchauung, ſo iſt ein Jeder, der ein natürliches und unverdorbenes Gefühl ſich zutraut, hiermit aufgefordert, doch einmal ohne Vorurtheil die Schönheit unſrer wilden Haideroſe anzuſchauen. Dieſe leicht

geiſtige, dieſe einfache und rührende Geſtalt, wie ſie mit der feinen Wölbung zart rother Kronenblätter das reiche Leben zahlreicher goldner Staubgefäße ſo ſauber birgt, und mit ihren Genoſſen Guirlanden bildend, leicht getragen wird von dem ſchlanken und doch kräftig grünenden Zweige. Sollte dieſe liebliche Form, ſo wahr und lebendig, nicht anſprechender ſein, als die der gefeierten Gartenroſe, welche doch mehr oder weniger aus einem Klumpen zwecklos übereinander geſchichteter Blätter beſteht, die nichts zu bergen haben, als andere kleinere, immer verkrüppeltere Blätter, und wie ein Gewicht den kümmerlichen, blattarmen Zweig nach unten ziehen.

Wo es gilt in einem Garten durch Anhäufung groſſer farbiger Maſſen einen Totaleindruck zuwege zu bringen, da möchte wohl gerne ſchon ihrer längeren Dauer wegen der gefüllten Roſe der Vorzug zuzugeſtehen ſein; wo es ſich aber um Schönheit handelt, um die wahre ergreifende Geſtalt leiblich gewordner göttlicher Ideen, da hat die wilde Roſe den Vorzug, wie ſie, wenn auch ungeſehen und unbewundert, einſam an unſern Felshängen blüht.

Aber ſiehe da, wenn der erſte Einwurf vielleicht von dem Gefühle freundlicher Frauen herrührte, die da Mitleiden hatten mit dem Glanz und alten Namen der Centifolie, ſo haben wir jetzt einem Bedenken ernſteren männlichen Verſtandes zu begegnen, das beſondere Berückſichtigung für ſich in Anſpruch nimmt. Denn allerdings kann nicht geleugnet werden, daß was dem Einen recht, dem Andern billig ſei, und daß unſer Begriff der

Schönheit nicht allein an dem Bilde der Roſe, ſondern eben auch an den Bildern aller andern endlichen Dinge aufgehen müſſe.

Nun aber meint man, könne nicht in Abrede geſtellt werden, daß das Häßlichſte, welchem ein menſchliches Auge begegnen könne, die Kröte, nach dem gegebenen Begriff ebenſowohl auf Schönheit Anſpruch mache als die Roſe. Denn wenn die Kröte in ihrem dumpfen Mauerloch ſich frei und naturgemäß entwickelt hat, das heißt, wenn ſie vier feuchte, kalte Pfoten, einen dicken, runzlichen Bauch, einen ſtumpfen Kopf und ein Paar Glotzaugen hat, ſo wird ihre Geſtalt nothwendig auch ſchön genannt werden müſſen.

Wie geſagt, dieſer Einwurf ſcheint nicht unbedeutend, und da er von dem guten Hausverſtande herrührt, der theoretiſch bündig kaum zu widerlegen iſt und überdies von dem natürlichen Gefühle unterſtützt wird, ſo wird es vieler Worte bedürfen, um ihm nach ſeiner Weiſe zu begegnen.

Wir müſſen nicht vergeſſen, daß, wenn wir philoſophiren oder denkbare Gegenſtände als das denken wollen, was ſie ſind, wir nothwendiger Weiſe von allem unmittelbar Gegebenen abſtrahiren müſſen und alſo auch abſehen bei Unterſuchung der Schönheit individueller Formen, von der ſubjectiven Luſt oder Unluſt, die wir bei ihrem Anblicke empfinden, denn daß nicht dieſe Luſt oder Unluſt das Geſetz des Schönen ſei, haben wir

hoffentlich ſchon eingeſehen. Wenn alſo Jemand gefragt würde, warum er die Kröte häßlich finde, ſo würde er logiſch nicht als Grund angeben können, weil ihre Geſtalt ihm Unluſt oder Abſcheu errege, denn indem in ſeinen Augen Häßlichkeit und was ihm Abſcheu erregt, ganz einerlei iſt, ſo hätte er eigentlich geantwortet, er fände ſie häßlich, weil er ſie häßlich fände. Wollte er aber ſagen, er fände die Kröte häßlich, nicht weil ſie ihm und auch nicht weil ſie der Mehrzahl der Menſchen Abſcheu errege, ſondern weil dieſe Unluſt an der Geſtalt benannten Thieres in der Natur eines unverdorbenen menſchlichen Gefühls liege, und geſetzt, er hätte dies, was ihm ſauer werden ſollte, auch bewieſen, ſo hätte er eben auch nicht viel Klügeres geantwortet, da ja eben nach dem Grunde dieſes Abſcheus, der hier nur als Phänomen erſcheint, gefragt wird.

Wer es verſucht hat, eine Kröte zu zeichnen, und verzeichnete ſich dabei, der wird gefunden haben, wie doch die natürliche Kröte ſchöner ſei, als ſein verfehltes Bild, eben weil dieſem die Wahrheit fehlte. Oder wer eine Kröte geſehen hat, die in ihrer freien Entwicklung geſtört oder ſchwer verletzt war, der wird gern zugeſtehen, daß die geſunde Kröte ſchöner ſei als jene kranke. Wenn aber von einem Gegenſtande geſagt werden kann, er könne mehr oder weniger ſchön ſein, ſo iſt ihm damit die Möglichkeit einer relativen Schönheit ſchon zugeſprochen.

Freilich wird es ſolchen, die nur von unmittelbaren Eindrucken abhängen, ſchwer, die Kröte ſich als ein Gutes, als ein in ſeiner Art Vollendetes zu denken, und doch muß dies

vorhergeſchehen ſein, ehe die Schönheit derſelben erkannt werden kann. Man denkt ſich leicht die Kröte als ein Verfehltes, ſo wie auch den Affen. Man meint, erſtere hätte wenigſtens ein Froſch, letzterer ein Menſch werden müſſen. Man ſieht dieſe Geſtalten an wie verunglückte Verſuche einer ſtümperhaften Natur.

Wenn man aber, indem man eine Kröte betrachtet, nicht verlangt, daß ſie einer Taube, einem Hirſche oder einem Adler gleichen ſolle, ſondern ſie hinnimmt, als das, was ſie iſt, als Kröte, ſo wird man ihr auch die Vollendung ihrer krötenhaften Form nicht abſprechen können. Die Kröte aber erregt häufig Abſcheu, nicht weil ihre Form ihrem Weſen nicht entſpräche oder weil die Natur ſich hier vergriffen hätte, ſondern weil ihr ganzer ſchleichender, giftiger, lichtſcheuer habitus, dem ihre Form entſpricht, ſich der Natur des Menſchen feindlich entgegenſetzt. Daher wir denn auch geneigt ſind, indem wir unſerm unmittelbaren Gefühle folgen, die Kröte nicht für die Realiſirung einer göttlichen, ſondern einer teufliſchen Idee zu halten; indem wir doch ſelbſt zwar unwillkührlich, aber ganz unbefugt dies Teufliſche erſt in ſie hineinlegen.

Nichts kann für das unmittelbare Gefühl zurückſtoßender ſein als der Anblick eines menſchlichen Skelettes, nicht weil es, wenn es völlig ausgebildet iſt, an ſich häßlich wäre, ſondern weil, wie dem Feuer vor dem Waſſer, dem Leben vor dem Tode graut, und der lebendige Menſch in den Ueberreſten eines andern lebendigen Menſchen zuerſt und unmittelbar nichts anders ſieht als

ein Bild des Todes. Wo aber durch künſtleriſch betriebenes anatomiſches Studium das Zweckmäſſige in dem Bau eines Skeletts erkannt iſt, wo durch Nachbildung eines ſolchen das Auge genöthigt iſt, genauer hinzuſehen, da iſt auch der feindliche Eindruck überwunden und man findet ſich geneigt, die Schönheit eines ſolchen Knochenbaues anzuerkennen.

So erregt der Anblick eines Fliegenpilzes vielen Menſchen Abſcheu, blos weil ſie unwillkührlich die Vorſtellung von Vergiftung damit verbinden; den ruſſiſchen Bauern aber, die ihn, wie man ſagt, auf unſchädliche Weiſe zu bereiten wiſſen, wird er gewiß nichts weniger als häßlich erſcheinen. Eben ſo geht es mit den Schlangen; und gewiſſe Thiere werden nur deswegen häßlich gefunden, weil ſie die Aehnlichkeit einer geliebten Geſtalt auf verfehlte Weiſe wieder geben, ſo daß wir in ihnen alſo nur das unvollkommene Bild eines Andern ſehen, wie in der Geſtalt des Affen das Bild des Menſchen; und es iſt nicht unwahrſcheinlich, daß ihrerſeits die Affen an dem Menſchen auch nichts weiter vermiſſen, als daß er nicht vollkommen Affe ſei. Von dergleichen willkührlichen Anforderungen an irgend eine Geſtalt müſſen wir ganz abſehen, wollen wir anders zum Begriffe der Schönheit durchdringen, und gelingt uns dies, ſo werden wir gerne eingeſtehen, daß der Affe als Affe eben ſo ſchön ſei, als der Menſch als Menſch und werden mit Freuden einem jeden Dinge ſeine Ehre geben.

Hiernach nun möchte es Einigen, die falſch verſtanden haben, ſcheinen, als wäre allen endlichen Dingen

auf der oberſten Stufe ihrer Entwicklung auch gleiche Schönheit zugeſprochen worden, und doch wurde nur behauptet, daß ihnen allen Schönheit zukomme. So konnte oder muß vielmehr mit Fug und Recht allen ſichtbaren Dingen Licht zugeſchrieben werden, aber der Kürze wegen im alltäglichen Verkehre würde man mit Recht das Eine im Verhältniß zum Andern dunkel nennen können.

Je nachdem ein Ding mehr oder weniger ein vollendet endliches, wirkliches Ding iſt, je nachdem wird ihm auch mehr oder weniger Schönheit zukommen, und in dieſer Beziehung nennen wir z. B. die eine Hyazinte ſchöner als die andere. In höherer Beziehung aber finden wir den Menſchen ſchöner als das Pferd, das Pferd ſchöner als das Schwein, das Schwein ſchöner als die Kröte, und wenn es ſich nun frägt, wodurch denn hier die höhere Schönheit bedingt ſei, ſo werden wir ſogleich ſehen, daß auch dieſe Schönheit nichts anders ſei, als die wahre Geſtaltung guten Inhalts.

Daß Etwas beſſer ſein könne als gut, wird nicht beſtritten werden; denn es iſt ja damit nur geſagt, daß etwas weniger gut ſein könne als gut. Plus A und minus A. ſind aber beide A. Haben die aus verſchiedenen Subſtanzen verfertigten Lichter, die wir auf unſere Leuchter ſtecken, außer dem Zwecke, reinlich, ſparſam und möglichſt dampflos zu brennen, auch noch den höhern, uns zu leuchten, ſo wird in dieſer Beziehung ein jedes Licht gut ſein, das uns leuchtet, das beſſere aber das heller leuchtende.

Schön iſt die Form, wurde geſagt, die einen guten Inhalt mit Wahrheit zur Anſchauung bringt. Schöner, wird nun hinzugeſetzt, würde die eines Beſſeren ſein.

Wenn nun der Zweck der erſchaffenen Dinge nicht bloß der wäre, in möglichſter Individualität das ganz zu ſein, was ſie als Dinge für ſich ſein ſollen; wenn in dieſem äußern, niedrigern noch ein immer höherer Zweck verborgen wäre und zwar der, durch die Individualität des Endlichen die ewigen unendlichen Ideen Gottes zu offenbaren, die in dem Endlichen Wirklichkeit und Geſtalt gewonnen haben, ſo würden in dieſer Beziehung diejenigen die Beſſeren ſein, durch die genannter Zweck am vollkommenſten erreicht würde. Erreicht nun wird aber dieſer Zweck der Vernunft gegenüber, von allen erſchaffenen endlichen Dingen, ſo weit ſie nur eben wirklich ſind, aber erreicht in verſchiedenem Grade und in verſchiedener Weiſe. Was nun die Weiſe anlangt, ſo wiſſen wir, daß ein Ding angeſehen werden kann nach ſeiner Form und nach ſeinem Inhalte, künſtleriſch und wiſſenſchaftlich. Die Kunſt berückſichtigt allein die Form. Sie hat alſo auch die Dinge, nachdem was ihre Form von ihnen ausſagt, zu klaſſifiziren und ſetzt, obgleich ſie keinem in ſich vollendeten Dinge die Schönheit abſpricht, doch das eine über das andere, je nachdem dieſelben durch ihre Form, der Vernunft gegenüber ihren eigentlichen und höhern Inhalt, das Göttliche, mehr oder weniger veranſchaulichen.

So kann die Wiſſenſchaft, indem ſie die Zweckmäßigkeit des Baues einer Kröte und das durch dieſen

Bau veranſchaulichte eigenthümliche Leben und Weſen in der Kröte betrachtet, allerdings zur Bewundrung und auch wohl Anbetung hingeriſſen werden, nicht der Kröte, ſondern der Weisheit und Gewalt der ſchöpferiſchen Kraft, welche ſie ins Leben ruft. Allein die Kunſt, obgleich ſie der Kröte eine individuelle Schönheit nicht abſpricht, wird doch die Form derſelben, welche in zu grellem Widerſpruche ſteht mit den Anforderungen des natürlichen unmittelbaren Geſchmacks, gewiß nicht wählen, um durch ſie irgend eine göttliche Idee auszuſprechen. Sondern es wird vielmehr die Kunſt den Abſcheu, den dieſe Geſtalt dem menſchlichen Gefühle einflößt, benutzen, um durch ſie, da ſie als ſchöne Kunſt etwas abſolut Häßliches nicht bilden mag, Ideen zu veranſchaulichen, die dem Göttlichen und Guten entgegengeſetzt ſind.

In dieſer Beziehung kann alſo auch nichts dagegen eingewendet werden, wenn Jemand der Kürze wegen die Geſtalt der Kröte häßlich nennen wollte, eben ſo wenig, als es der populären Sprache zu verargen iſt, wenn ſie den Schnee kalt nennt und erſt hier dürfen wir hoffen, den obigen Einwurf genügend beſeitigt zu haben.

Doch bleibt uns, ehe wir weiter ſchreiten, noch ein Geſpenſt zu bekämpfen, das unſern Fortgang hemmt. Dies iſt die einfache Frage, wie nach der aufgeſtellten Theorie des Schönen, die Schönheit einzelner ſchlechter Menſchen zu begreifen ſei. Indeſſen erledigt ſich dieſe Frage im Hinblicke auf die doppelte Natur des Menſchen von ſelbſt. Es iſt nämlich derſelbe nicht blos wie die

andern Naturweſen ein endlich Leibliches mit den obengenannten Zwecken der Leiblichkeit, ſondern er iſt auch lebendiger denkender Geiſt mit vernünftig ſittlichem Zweck und in dieſer Beziehung iſt ihm eine Aufgabe geſtellt wie keinem Naturweſen, nämlich frei in ſich das Gute zu geſtalten. Wo ein Menſch leiblich gut iſt, da wird er auch leiblich ſchön ſein, und wenn er noch überdem den höhern Anforderungen des göttlichen Willens entſprächе, ſo würde ſeine leibliche Schönheit noch durch den Ausdruck ſittlichen Reizes gehoben, ein Bild idealer Menſchheit darbieten. Eben ſo kann aber auch an einem verkrüppelten Menſchen ſich die geiſtige Schönheit für ſich allein, leiblich oft höchſt reizend geſtalten, ſo wie an einer leiblichen Schönheit das ſittlich Häßliche auf abſtoßende Weiſe.

Nach dieſer von verſchiedenen Seiten verſuchten Beleuchtung des Begriffs der Schönheit faſſen wir nun das Gefundene in folgendes Reſultat zuſammen. Das Schöne iſt die Form des Guten als ſeines Inhaltes. Das Wirkliche aber iſt, (als ſeinen Zweck erfüllend) ein Gutes und folglich iſt alles Wirkliche auf der oberſten Stufe ſeiner Entwickelung gleich ſchön. Dieſe Schönheit, als allen wirklichen Dingen zukommend, könnten wir niedere oder endliche Schönheit nennen, und finden dieſelbe in gleichem Grade ſowohl am Menſchen als am Affen.

Indeſſen haben die Dinge, neben dem niedern Zwecke, durch ihre Form ſich ſelbſt zu veranſchaulichen,

auch noch den höhern, durch eben dieſe Form, ein Jegliches nach ſeiner Art, von dem zu zeugen, der ſie erſchuf, denn es trägt Gottes Bild die ganze Creatur, und dieſe Schönheit, die die Dinge haben, nicht an ſich, ſondern als Bilder des höchſten Gutes könnte höhere oder ewige Schönheit genannt werden. Da aber nun keineswegs dem menſchlichen Verſtändniß gegenüber alles Wirkliche eine gleiche Potenz göttlichen Inhaltes offenbart, ſo ſchreiben wir auch nicht allem Wirklichen einen gleichen Grad höherer Schönheit zu, und finden den Menſchen ſchöner als den Affen.

So beſtimmt denn alſo die Natur der Güte auch die der Schönheit, und nun, da uns die letztere kein ſchwankender Begriff mehr iſt, wenden wir in der folgenden Vorleſung uns der Kunſt wieder zu, welche auf dem Grunde des Schönen ſteht.

Zweite Vorlesung.

Wir hatten, ehe wir uns neulich ausschließlicher dem Begriffe des Schönen zuwandten, bemerkt, wie das Handwerk und die schöne Kunst, obgleich sich gegenseitig bedingend, sich doch entgegengesetzt seien; beide zwar Schönes bildend, doch zu gegentheiligen Zwecken. Jetzt könnten wir nun vielleicht die durch das Handwerk zu Stande gebrachte Schönheit als analog jener niedern Region derselben in der Natur bezeichnen, während die Kunst nach einer andern Schönheit strebt, durch welche nicht endlicher und nicht dinglicher Inhalt sich offenbaren soll.

Es bezwecken die Gewerke allerlei Gutes und Nützliches zu äußerem Gebrauche darzustellen und dem glücklich Zustandegebrachten wird jener Anschein nicht fehlen, welcher auf die Trefflichkeit des Inhaltes schließen läßt. Doch um der Schönheit willen wurden diese Werke nicht gestaltet, sondern dieselbe fand sich ein, ungesucht als naturgemäße Form des Tauglichen.

Die ſchöne Kunſt aber geht nicht den Gewerken gleich darauf aus, irgend äußern Bedürfniſſen abzuhelfen, und iſt ſich ihres Nutzens und Zweckes wie jene nicht ſonderlich bewußt. Sie bildet nicht das Schöne zufällig, indem ſie etwas Anderes meint, ſondern ſie meint eben dieſes und zwar ein Schönes höherer Art, welches ſie darzuſtellen ſucht, um ſeiner ſelbſt willen. Indem ſie es aber geſtaltet, wird in dem Schönen von ſelbſt ein Gutes offenbar als deſſen naturgemäßer Inhalt.

So ſind auch die Erzeugniſſe des Handwerks um ihrer ſelbſt willen durchaus nicht da. Was hülfe mir auch ein Sattel, könnt ich nicht reiten, und was ſollte ich mit der Flinte machen, wenn ich nicht ſchießen dürfte. Die Werke ſchöner Kunſt aber genügen an ſich ſelbſt und ſo gleicht ſie einer Rede des Geiſtes zum Geiſte, in welcher eben nichts Anderes offenbar werden ſoll als der Geiſt. Wo aber der Geiſt ſich offenbart, iſt hohe Freude, denn alles Weſen gehört ihm an und weil er das Weſen aller Dinge iſt, iſt er ihr beſtes Theil.

Wir haben wohl alle ſchon mit Aufmerkſamkeit Bilder in naturgeſchichtlichen Werken betrachtet. Die Bilder waren gut, ja vielleicht unübertrefflich in ihrer Art, denn ſie verſinnlichten ihren Gegenſtand beſtmöglichſt. Indeſſen empfanden wir doch bei ihrem Anſchauen nichts Anderes als das Intereſſe für die beſondern Formen dieſer Gegenſtände. Auch haben wir zuſammengeſetzte Bilder geſehen, ſogenannte Compoſitionen, Gruppen von allerlei natürlichen Gegenſtänden, als Felſen, Bäumen,

Waſſer, Thieren, Menſchen, getreue Darſtellungen des Niagarafalles, der Stadt London, des nationalen Lebens der Kaffern, Italiener oder Ruſſen. In dieſen Bildern war der Schein des Wirklichen mit aller Wahrheit nachgeahmt, und doch konnten wir ihnen kein weiteres Intereſſe abgewinnen, als entweder das für die Wahrheit der Darſtellung oder das für die Eigenthümlichkeit des Dargeſtellten. Sie beluſtigten unſern Verſtand, ſie befriedigten unſere Wißbegierde, aber unſere Empfindung wurde durch ſie nicht angeregt. Sie gehörten, das empfanden wir deutlich, den Werken ſchöner Kunſt kaum an, und obgleich an ſich ganz gelungene Productionen, ſo hätten wir doch noch lieber die Gegenſtände in Natura geſehen.

Dann aber hat wohl einer oder der andere von uns einmal ein Bild geſehen, bei deſſen Anblick er ſich vielleicht einer beſondern Natürlichkeit der Darſtellung oder eines lebhaften Intreſſes für die Eigenthümlichkeit des Gegenſtandes nicht bewußt wurde, das ihn aber doch, wenn er ſich dem in ihm angeregten Gefuhle überließ, mächtig ergriff, ihn rührte, erfreute oder erhob. Hier nun hatte das wunderbare Weſen der ſchönen Kunſt einen zündenden Funken in ſein Herz geworfen, und er war einer höhern Schönheit begegnet, welche die Trägerin eines überſinnlich guten Inhaltes iſt. Was eigentlich in ihm vorging, konnte er vielleicht nicht näher bezeichnen, denn wenn irgend etwas zu den Myſterien des Menſchenlebens gehört, ſo iſt es das Walten der ſchönen Kunſt.

Doch könnte über das auf ſolche Weiſe Wahrgenommene das bisher Geſagte vielleicht ſchon mehr oder weniger Licht verbreiten. Denn wo uns ein Leibliches, wirklich oder fingirt, auf eine ſolche Weiſe entgegentritt, daß wir das Leibliche, Endliche in ihm vergeſſen und es uns in ſeiner Endlichkeit das Ewige, in ſeiner Individualität das Ideale offenbart, welches ſein eigentliches Weſen und auch das unſre iſt, da hat ein ſolcher Gegenſtand für uns die Fremdheit verloren. Die Feindſchaft, mit der die ganze objective Welt uns entgegenſteht, iſt in dieſem einzelnen Objecte überwunden, wir umfaſſen es als uns befreundet, wir verbinden uns mit ihm, indem wir uns in ihm erkennen, und in dem Wahrnehmen einer dadurch geſchehenen Bereicherung unſres eignen Weſens, mag wohl die Eigenthümlichkeit des Kunſtgenuſſes liegen.

Es war alſo das Gute, das uns hier entgegentrat und das wir lieb gewannen, ein Gutes höherer Art, und die Idee, die ſich uns in idealer Schönheit offenbarte erkannten wir als verwandt der ewigen Heimath unſres Geiſtes.

So iſt denn das Weſen und das Geſchäft der Kunſt, welche Schönes bildet, durchaus nur auf ſich ſelbſt gerichtet, nicht aber auf einen äußern Zweck und Nutzen und es genügt ihr, Ideales zu offenbaren in individueller Form, oder umgekehrt, die individuelle Form zu nöthigen, Zeugniß zu geben, von der ihr inwohnenden höhern Idee.

Wenn aber nun auch hiermit im Allgemeinen das Geſchäft der Kunſt bezeichnet wäre, ſo bleibt die Hauptfrage, wie dies zu Stande komme, immer noch zurück, denn eben dieſes zu bewerkſtelligen, das iſt die Kunſt. Es hat aber der Menſch nichts, das er nicht empfangen hätte, er ſieht nichts, das ihm nicht gezeigt und er weiß nichts, das ihm nicht gelehrt wäre.

So erkennt denn auch die Kunſt des Menſchen ihren Gegenſtand an einem großen Kunſtwerke, das uns Allen vorliegt, an der Natur, und mehr noch, ſie lernt ihr auch die Kunſt ab, dieſen Gegenſtand zu bilden, denn die Natur iſt Gottes großes und herrliches Kunſtwerk, in welchem er ſich ſelber darſtellt als in einem Bilde, ſo man deß wahrnimmt.

Dem aufmerkenden Geiſte oder dem empfänglichen innern Sinn wird die Fülle und Mannigfaltigkeit ſchöner Formen in der Natur zu Buchſtaben, und dieſe in ihren Verbindungen zu Wörtern und zu Worten, in denen ſich die hehren Geheimniſſe des Geiſtes dem Menſchengeiſte erſchließen, und durch die Gott ſich offenbart in ſeiner Schöpfung; aber freilich nach Art aller künſtleriſchen Offenbarung zart und leiſe, nicht von Angeſicht zu Angeſicht, ſondern dunkler und traumartiger noch, als wir unſer Bild ſehen in dem Spiegel der Wellen eines bewegten Gewäſſers.

Deswegen vernimmt auch nicht ein Jeder dieſe Zeugniſſe der Natur von der göttlichen Idee, die ihren Inhalt bildet. Es gehört eine zarte, äußerſt glückliche

Organiſation dazu, in dem Buche der Natur zu leſen, welches ebenſo wie ein andres heiliges Buch, das eine deutlichere, ſchon durch Menſchenverſtändniß vermittelte Offenbarung Gottes enthält, dem Ungeweihten mit ſieben Siegeln verſchloſſen bleibt.

Diejenigen aber, vor deren hellerem Auge dieſe Siegel ſchwinden und denen die Schönheit der Natur erzählt von den wunderbaren Geheimniſſen ihres unſichtbaren Inhaltes, erfahren dadurch eine Bereicherung ihres innern Lebens, ähnlich den Liebenden, welche in fremder Geſtalt ein Herz entdeckten, das dem Ihrigen gleicht. Dies geſteigerte Leben geſtaltet ſich aber nun verſchiedentlich, entweder als ſich ſelbſt befriedigende Sehnſucht nach unerreichbarem Ziele, oder als Begeiſterung, welche mit drängender Gewalt das innerlich Angeregte auch nach Außen hinzuſtellen ſtrebt.

Hier iſt die Grenzſcheide, wo das paſſive Gefühl für Schönheit oder der bloße Kunſtſinn und das eigentliche Weſen der Kunſt ſelbſt, welches Productivität iſt, ſtreng und gänzlich auseinander gehen, obgleich ſie urſprünglich verwandt waren, denn die Anfänge der Kunſt und ihre Elemente liegen in dem Schönheitsſinne, welcher in dem unabweislichen Triebe, die erkannte Schönheit zu reproduciren zum Kunſtſinn umgeſtempelt wird.

Um nun das Geſagte näher einzuſehen und den weitern Fortgang unſrer Unterſuchung einzuleiten, wenden

wir jetzt unſere Aufmerkſamkeit einer einfachen Erzählung zu.

Es hatte ein Wanderer am hellen Mittage einen Berg erſtiegen und war ermüdet auf dem waldfreien Gipfel angekommen, der ihm eine weite Ausſicht gewährte. Er ſah Berge, Thäler, Städte, Dörfer, Flüſſe, Seen, Felder, Wälder und tauſend Einzelnheiten, die ihn alle zu intreſſiren vermochten und es beſchäftigte ihn, auf ſeiner Karte die Namen der verſchiedenen Gegenſtände aufzuſuchen. Dabei ſprach er wacker ſeinem Vorrathe an Lebensmitteln zu, aß und trank, wurde ſchläfrig und ſtreckte ſich nieder auf dem duftenden Boden des Gebirges, ſchloß die Augen und ſchlief ein.

Unterdeſſen aber veränderte ſich die Scene; die Sonne ſank tiefer herab, große Wolkenmaſſen häuften ſich am Himmel und warfen breite Schatten über die Gegend hin. Die Farben traten, durch Gegenſätze geweckt, hervor aus der frühern Eintönigkeit und begannen ihr wunderbares Spiel. Kurz es bereitete ſich für den Standpunkt des Wandrers einer jener Momente vor, die wir maleriſch nennen, d. h. in denen ſich dem empfänglichen Menſchengeiſte das Unendliche in der Schönheit endlicher Formen zu offenbaren ſtrebt.

Jetzt erwachte der Schläfer. Erquickt und geſtärkt richtete er ſich auf und ſchaute um ſich. Siehe da erſchloß ſich ihm die Seele der Natur und bewegte wunderbar ſein inneres Leben. Ein Hauch aus dem Lande des

Geiſtes, ein Klang aus den Hallen des Vaterhauſes drang anregend und belebend zu ihm hernieder. Nun ſah er nicht mehr Städte, Dörfer, Flüſſe, Seen u. ſ. w. und es war ihm gleichgültig, wie dieſe hießen, denn er hatte Gottes ſchimmerndes Gewand geſehen und wie Moſes vom Gipfel des Nebo einen Blick gethan in das Land der Verheißung.

Indem wir nun zu unſrer Betrachtung zurückkehren, muß zuerſt im Rückblick auf das ſchon Geſagte bemerkt werden, daß nicht ein Jeder hier Gleiches erfahren haben würde. Ja unſer Wandrer ſelbſt würde zu einer andern Zeit unter den nämlichen Umſtänden nichts anders geſehen haben als Einzelnheiten, denn es iſt die Seele nicht immer geneigt, die Offenbarung des Geiſtes aus den Geſtaltungen der Natur entgegen zu nehmen, und ſolche Momente, in denen die Empfänglichkeit von der einen und das Darbringen von der andern Seite zuſammentreffen, ſind ſelten, ein einziger aber auch hinreichend, die Seele eines Künſtlers mit mannigfachen Ideen zu befruchten.

Wir ſetzen nun den Fall, unſer Wandrer wäre ein ſolcher geweſen, ſo würde eine bedeutende Veränderung in ihm vorgegangen ſein und er würde, ein andrer, den Berg wieder hinabſteigen, als der er heraufgekommen war. Es würde ein Leben in ihm erwacht ſein, das nur theilweiſe ihm gehörig, mit mächtigem Drange ſelbſtſtändig wieder aus ihm herauszutreten ſtrebte, und er

würde früher oder ſpäter nach der Anſchauung, die er gehabt, nicht das, was er ſah, ſondern das, was in ihm vorging oder in ihm ſich gebildet hatte, auf irgend eine Weiſe zu verleiblichen ſuchen.

Es iſt alſo hiermit geſagt worden, daß keineswegs die Kunſt die Natur zu reproduciren habe. Sie kann und ſoll im Gegentheile dies eben ſo wenig als das Weib den Mann, ſondern wie hier iſt das Product ein drittes, welches keins von Beiden iſt, und das wir Idee nennen, welche im Kunſtwerke ſich zu veräußern ſtrebt.

Dieſe künſtleriſchen Ideen aber, der eigentliche und alleinige Inhalt der Kunſtwerke, ſind näher Vorſtellungen, welche aus der gegenſeitigen Durchdringung der vernehmenden Vernunft und eines durch die Anſchauung vernommenen an ſich unſichtbaren Objectes in der Phantaſie entſpringen; oder mit andern Worten die Ideen ſind durch Anſchauung gewonnene Vorſtellungen eines Verborgenen.

Die Anſchauung bildet alſo hier das Medium des Erkennenden und Erkannten und die Anſchaulichkeit iſt daher auch die den künſtleriſchen Ideen zukommende Eigenthümlichkeit.

Nicht immer aber iſt die Anſchauung wie im obigen Falle ein unmittelbar ſinnliches Wahrnehmen der äußern Natur, und die Ideen danken ihren Urſprung daher auch nicht ausſchließlich nur dieſem, ſondern ſie können auch aus einem der äußern Anſchauung verwandten

innern Wahrnehmen der Phantaſie entſpringen, ſo wie endlich auch aus dem Verſtändniß der Kunſtwerke als ſchon fertig geſtalteter Ideen Andrer. Dieſe letztern, durch Ideenaſſociation entſtandenen Vorſtellungen erſcheinen, wenn ſie ein entſprechendes Aeußere gewonnen haben, oft reiner, zarter und abgezogener von dem Unmittelbaren als die Primären. Ja es könnte vielleicht geſagt werden, daß grade ihnen die beſten Kunſtwerke ihren Urſprung verdanken. Es wäre kaum zu denken, daß wir einen Raphael gehabt haben würden, wenn nicht an den mächtigen Ideen des coloſſalen Michael Angelo die ſeinigen ſich entzündet hätten. Ja es iſt der Geiſt dieſes eminenten Genie's, der uns in den Logen aber verklärt wieder entgegen tritt. Auch iſt die ſixtiniſche Madonne nicht die erſte, die gemalt wurde, und ehe die erſte gemalt wurde, war die Dichtung von der Himmelskönigin ſchon da. Es mußten wohl allerlei Bilder, allerlei Dichtung, wie auch die künſtleriſchen Gebräuche der Kirche, nächſt den Eindrücken der Natur auf den Raphael influiren, ehe dieſe geſunde, reiſe und ſublimirte Idee in ihm entſpringen konnte.

Wenn wir nun aber vorhin die Anſchaulichkeit als Eigenthümlichkeit der Idee gefunden haben, ſo liegt eben dieſe Eigenthümlichkeit in ihrer Unausſprechlichkeit oder darin, daß ſie weder begreiflich gedacht, noch direct ausgeſprochen werden kann, daher ſie ſich auch ihrer Natur gemäß nicht dem Begriffe, ſondern ausſchließlich dem Gefühle und zwar nur durch Anſchauung, alſo indirect und gleichnißweiſe wieder ausſprechen läßt.

Daher kann nun auch von der Idee des Künstlers nur das Kunstwerk selbst, welches ihre Veräußerung ist, eine Vorstellung geben, und es ist vergebene Mühe ohne die Darstellung der Idee, auf andre Weise dieselbe veranschaulichen zu wollen. Ja sogar bei vorliegendem Kunstwerke selbst ist es unmöglich, Jemanden, dem es sich nicht an sich ausspricht, die Ideen desselben verständlich zu machen, weil sich eben eine jede Idee nur einmal aussprechen oder vielmehr veranschaulichen kann, und zwar grade so, wie sie es im vorliegenden Kunstwerke gethan hat.

So ist es z. B. nicht zu sagen, welches die Raphaelische Idee in der sixtinischen Madonna sei. Denn wollte man auch, um Jemandem das Bild verständlich zu machen, ihm erklären, es stelle die Himmelskönigin vor, zu deren Füßen die beiden Heiligen für die Gemeinde beteten, und beschriebe man nun die Stellung der Figuren zu einander, ihre Gewänder, Farben ꝛc., so wäre doch damit einerseits nur der Stoff bezeichnet, andrerseits die Anordnung, d. h. man hätte erfahren, daß der Sixtus rechts, die Barbara links kniete, aber die Idee bliebe fremd, und gesetzt, man machte sich nach solcher Beschreibung auch wirklich eine Idee, so würde diese, wenn etwa Hinz sie sich machte, die Hinzische und nicht die Raphaelische sein.

Weiter kann von einer reinen, von einer großartigen, einer erbaulichen Idee die Rede sein, doch sind damit nur die Richtungen bezeichnet, denen die Idee angehört,

aber dieſe ſelbſt nicht und Raphael in Perſon hätte ſie auf keine andre Weiſe veranſchaulichen können, als durch ſein Bild.

Es können alſo auch Beſchreibungen von Kunſtwerken, wenn ſie nämlich den Zweck haben, von den Ideen derſelben einen Begriff zu geben, nur in ſo fern Intereſſe erregen, als ſie ſelbſt Kunſtwerke ſind, d. h. als ſich in ihnen die ſecundären Ideen ausſprechen, welche durch das Anſchauen in dem Beſchauer ſich gebildet haben.

Wenn aber nur das Kunſtwerk ſelbſt als adäquate Form der Idee dieſelbe zu veranſchaulichen im Stande iſt, ſo iſt die Idee, deren Gegenſtand wir ſchon früher als einen an ſich unausſprechlichen erkannten, ebenfalls als ein Verborgenes bezeichnet, deſſen einzig mögliche Offenbarung das Kunſtwerk ſelbſt iſt. Denn Verborgenes zu offenbaren, Innerliches zu veräußern, iſt das eigentliche Geſchäft der Kunſt. Daher ſie denn auch Offenbarungsvermögen genannt wird, durch welches der ſchaffende Geiſt, nicht begreiflich, ſondern mittelſt Darſtellung anſchaulicher, der Idee verwandter Formen die Geheimniſſe innern Lebens und Erkennens offenbar macht.

Wird nun als Mittel und Bedingung dieſes Offenbarwerdens die Darſtellung gedacht, ſo erſcheint letztere als die weſentliche Thätigkeit der Kunſt und als dasjenige Moment derſelben, das wir bei Auseinanderlegung ihres Begriffes vorzüglich ins Auge zu faſſen hätten, wenn es im Zwecke dieſer Blätter liegen könnte in das eigentliche

Gebiet der Aeſthetik näher einzugehen. Iſt es aber nun auch hier durchaus nicht beabſichtigt, die dürren Stätten der Schule und das Gebiet der trocknen Regel Schritt vor Schritt zu durchwandern, ſo können wir doch auch nicht an den eigentlichen Werkſtätten der Kunſt ganz theilnahmlos vorübergehen und werfen wenigſtens oberflächlich einen Blick auf die Art und Weiſe ihres geheimnißvollen Verfahrens.

Wir erinnern uns zu dieſem Zweck der obigen Erzählung von dem Wandrer und finden, wie ihm an einem Aeußern ein Inneres zur Anſchauung gebracht wurde, an einem Leiblichen ein Geiſtiges und an der Endlichkeit individueller Formen ein unendlich idealer Inhalt. Eben ſo würde aber auch nun jener, wenn er ſeinerſeits bildet, verſuchen müſſen an einem ſinnlich wahrnehmbaren Gegenſtande das Ueberſinnliche der empfangenen Idee zu enthüllen.

Die äſthetiſche Idee gehört in ihrem Innern näher der Empfindung an als dem Begriffe und dankt daher ihren ſubjectiven Urſprung zunächſt auch nicht dem Gedanken, ſondern einer Wahrnehmung des Gefühls. Ehe ſie aber von einer unklaren Empfindung ſich unterſcheidend, zur beſtimmten anſchaulichen Vorſtellung wird, ſchwebt ſie der Phantaſie des Künſtlers in einer Form vor, welche angeſchaut und deshalb auch dargeſtellt werden kann, ſie wird gegenſtändlich an einem dem Gebiete der Aeußerlichkeit angehörigen Objecte.

Dieſen Gegenſtand oder dies leibliche Prinzip der Idee nennen wir Stoff, weil er die bildungsfähige Maſſe iſt, in welcher die bildende Idee ſich darſtellt. So entlehnen Malerei und Poeſie ihren Stoff aus der Natur, aus der Geſchichte oder den Zuſtänden menſchlichen Lebens, während ihn Muſik und Architectur als die freiſten der Künſte wenigſtens urſprünglich aus ſich ſelbſt erzeugten, wenn ſie ihn denn auch ſpäter als einen gegebenen wieder vorfanden, um ihn auf neue Weiſe immer wieder zu vergeiſtigen.

Denn die innere oder ſubjective Seite der Idee kann vorangehen und die objective oder der Stoff ſich zu ihr geſellen, oder auch umgekehrt, es kann zu dem gegebenen, vorangegangenen Stoffe ein bildendes und belebend geiſtiges Prinzip ſich nachfinden; daher die Kunſt ſowohl Veräußerung des Innern als Verinnerung des Aeußern genannt worden iſt. Immer aber erſt da, wo beide Seiten der Idee ſich auf eine ſolche Weiſe in der Phantaſie des Künſtlers zuſammengefunden haben, daß ſie ſich gleichartig geworden ſind, iſt die Idee als fertig und fähig zur Darſtellung anzuſehen.

Ein ſolches ſich Auffinden und ſich Gleichartigwerden der gegentheiligen Prinzipien der Idee vor dem innern Auge des Künſtlers nennen wir Auffaſſung und es iſt begreiflich, daß von dem Gelingen derſelben ebenfalls das Gelingen der Darſtellung abhängig ſei, denn in der ungleichartigen Form ſtellt der Inhalt ſich nicht dar, und der ungleichartige Inhalt zerſtört die Form.

So erſcheint z. B. die geſchichtliche Geſtalt des Horatius Cocles durch den Perugino im Cambio zu Perugia vernichtet, weil die niedlich und lieblich fromme Subjectivität der Ideen dieſes Meiſters ſich an der Geſtalt eines römiſchen Helden nicht realiſiren konnte, eben ſo wenig als die ungeheuern Ideen des Michael Angelo an der ſtillen Gruppe einer heiligen Familie, welche von ſeiner Hand, einer Zigeunerhorde gleich, in der florentiniſchen Tribune zu ſehen iſt.

Nach dieſer, dem Kunſtwerke vorangegangenen innern Geſtaltung, durch welche die Idee am Stoffe ſich objectivirend innere Anſchaulichkeit gewann, kann nun erſt von einer äußern Darſtellung die Rede ſein und zwar unmittelbar auch nur von einer Darſtellung der äußern Seite der Idee des Stoffes, durch welchen mittelbar die innere ſich zu veranſchaulichen hat.

So war, um zu unſerm obigen Gleichniſſe zurückzukehren, der Stoff, an welchem jenem Wandrer eine göttliche Idee ſich offenbarte, die Landſchaft, die er vor ſich ſah. Wir haben aber geſehen, wie viel dieſer Stoff an einzelnen hervorſtehenden und zerſtreuenden Formen erſt ſcheinbar verlieren mußte, ehe er zum Bilde der Idee ward, welche ſich in ihm ausſprach. Sie glich anfänglich einem Haufen unordentlich und bedeutungslos durch einander gewürfelter Werkſtücke, welche etwa Arbeitsleute zum künftigen Bau herbeigeführt und planlos abgelagert hatten. Aber es trat ſpäter ein Moment ein, welcher

die einzelnen Materialien harmonisch vereinigend zu einer höhern Idee in Beziehung brachte.

Aehnlich nun verfährt die bildende Kunst des Menschen, indem sie jene Bildersprache der Natur verstanden und durchschaut hat. Denn nicht allein bedarf der Stoff einer innern Umgestaltung, ehe er der Idee gleichartig wird, sondern es sind auch die sinnlichen Formen, welche die Kunst zu entlehnen hat, um diesen Stoff äußerlich darzustellen, in ihrer Unmittelbarkeit selten geneigt, von etwas Anderem Kunde zu geben, als von sich selbst.

Daher ist die Kunst genöthigt, auch diese gegebenen Formen ihren Ideen gemäß zu modificiren, d. h. ihnen eine Gewalt anzuthun, um sie zu zwingen, nichts weiter als diese zu enthalten, und in dieser Beziehung gleicht alle Kunst der Maurerei, welche ihre Materialien, die rohen Steine, erst behaut und der Idee des Gebäudes gemäß zu Werkstücken umbildet, ehe sie dieselben zu einem Ganzen zusammenfügt.

Was aber einer menschlich künstlerischen Idee gemäß gebildet ist, nennen wir ideal, im Gegensatz zu den realen und individuellen Bildungen der Wirklichkeit und die Gewalt, die durch die Kunst sowohl dem Stoffe als den äußern Formen angethan wird, ist daher auch nichts anders als die Idealisirung derselben und besteht in jener beschränkten Haltung, welche nichts mehr als grade die Idee enthält.

Somit verlangen wir von einem idealen Gebilde vor Allem Hervorstellung der Idee als des Wesentlichen und Hintanstellung des Zufälligen und Ueberflüssigen, welches auch bei der idealsten Auffassung des Stoffes, während der Darstellung, als allem Wirklichen anhängend, leicht wieder hervortritt.

In dieser Hinsicht hat sehr mannigfach die altdeutsche Kunst gefehlt, wenn sie entweder unwesentliche, der Idee nicht angehörige Nebendinge als wesentlich hervortreten ließ, oder auch ganz ohne Idee den an sich todten Stoff in rohster Unmittelbarkeit handwerksmäßig darstellte, während die altitalienische Kunst schon in ihren Anfängen und als sie in der technischen Fertigkeit zu bilden der deutschen noch bei weitem nachstand, ein unverkennbares Streben nach Idealität verräth; ein Streben, welches sich durch alle Theile ihrer Gebilde von der Form der Gesichter bis hinab in die Einzelnheiten der Draperie verfolgen läßt.

Vorzüglich aber möchte, um sich die Bedeutung der Idealität klar zu machen, die nähere Betrachtung des Styls antiker Plastik anzurathen sein, welche vor allem ideal war, nicht blos in Auffassung des Stoffes, sondern auch in Gestaltung aller einzelnen Theile der äußern Darstellung, und ebenso nicht blos in Götter- und Heroenbildern, sondern auch in den individuellen Bildungen ihrer Nymphen und Frauen, ihrer Portraits und häuslichen Darstellungen. Und allerdings versteht es sich von selbst, daß die Forderung der Idealität nicht nur an

den höhern mittlern, ſondern auch an den niedern Styl zu ſtellen ſei, denn eine jede Idee bleibt doch auch als eine niedere immer noch Idee, und muß daher auch in allen dem Bereich ſchöner Kunſt angehörigen Werken, aufs deutlichſte wieder zu erkennen ſein, nicht nur an der Kirche, ſondern auch an Luſthäuſern, nicht nur an Altarbildern und Oratorien, ſondern auch an Portraits und Tänzen.

Die Ideale indeſſen ſind Geſtalten einer höhern Natur, nie aber willkührliche Erzeugniſſe einer zügelloſen Phantaſie, und jede Uebermäßigkeit der Idealität würde unwahre und manirirte Formen gebend auch dem Begriffe der Schönheit zuwiderlaufen. Somit wird denn von der künſtleriſch brauchbaren Form außer der Idealität auch noch Objectivität, das heißt wahre Gegenſtändlichkeit gefordert, in welcher allein die an ſich unſichtbare Idee zur deutlichen Anſchauung kommen kann.

Wenn alſo vorhin von dem Stoffe verlangt ward, ſich ſeinem Inhalte gemäß zu geſtalten, ſo verlangen wir jetzt eine Geſtaltung, die ihm ſelbſt gemäß ſei; denn wird er auch nur gebildet um der Idee willen, ſo darf er gegen dieſe ſeine Gegenſtändlichkeit nicht einbüßen, ſoll ſie nicht anders in ihm untergehen. Was wäre auch das Licht, wenn es nicht erſchiene an der Dunkelheit, und was die Seele, würde ſie nicht wirklich an ihrem Leibe? — Allerdings würden Kunſtwerke ohne dominirende Idee nur ausgeſtopften Vögeln gleichen, denen die Seele fehlt, aber ebenſo ohne Deutlichkeit und Gegenſtändlichkeit

der Darſtellung, ohne Correctheit und techniſche Vollendung der Form, nur etwa dem Wehen des Windes, das Jemand vernähme, nicht wiſſend, von wannen er kommt und wohin er fährt.

Hier können wir mit einigem Stolz auf die formelle Gediegenheit deutſcher Muſik und auf die Leiſtungen unſrer Malerſchule zu allen Zeiten zeigen und mit Recht ſagen, daß ſie an Objectivität von keiner andern übertroffen ſei, während wir in unſern poetiſchen Leiſtungen, mit wenigen Ausnahmen, meiſtens in ſonderbar ſubjectiver Einſeitigkeit befangen geweſen ſind, ganz entgegengeſetzt den Engländern, deren Malereien, der vorherrſchenden Manier wegen, leicht Ueberdruß erregen, während in Poeſie eine Wahrheit der Darſtellung angetroffen wird, die wir vielleicht niemals erreichen werden.

Indem nun aber durch die Idealiſirung des Objects die Idee objectivirt wird, geſtaltet ſich in der Identität beider eine Einheit, die wir Totalität nennen, und in deren Anſchaulichkeit ſich eine Schönheit offenbart, wie ſie an den der Wirklichkeit gehörigen Dingen nicht leicht zum Vorſchein kommen kann.

Als an ein Muſter der Darſtellung aber möge es vergönnt ſein, noch an das Requiem von Mozart zu erinnern. Hier tritt uns die ſtrengſte und gebundenſte Haltung der Form, die klarſte Anſchaulichkeit derſelben in allen ihren geringſten Theilen entgegen, und doch keine Uebermäßigkeit der Gegenſtändlichkeit, keine Trockenheit,

denn nirgends nimmt die Form für ſich das Intereſſe in Anſpruch, ſondern erweiſt ſich überall als Trägerin der Idee, welche das ganze Werk beherrſchend in den verſchiedenartigſten Modificationen, ſich immer als dieſelbe durch alle Theile dieſes wunderbaren Ganzen hindurchzieht.

Das Gegentheil dieſer herrlichen Schöpfung eines großen Meiſters iſt indeſſen unſere moderne Opernmuſik, welche geneigt iſt, entweder Form ohne Inhalt oder den Inhalt formlos zu geben, daher trocken oder manirirt erſcheint und weil ihr die Haltung fehlt, keinen rechten Totaleindruck zu Wege bringen kann.

Die Anforderungen alſo, die wir an die vollendet künſtleriſche Form machen, ſind keine anderen als die, welche an jede andere auch ergehen, denn von jeder Form, die ihrer Idee entſprechen ſoll, erwarten wir zuerſt Gehalt, dann Faßlichkeit und endlich Einheit, und hiermit iſt das dreifache Geſetz des ſogenannten objectiven Styls als alleiniger zweckdienlicher Ausdrucksweiſe ausgeſprochen.

Unter Styl verſtehen wir die Art und Weiſe des Ideenausdrucks und finden dieſe ſubjectiv und objectiv bedingt, und zwar ſubjectiv durch die Eigenthümlichkeit des Künſtlers, objectiv durch die des Stoffes.

Dem ſubjectiven Style iſt natürlicher Weiſe kein Geſetz zu geben, an den objectiven aber macht, die Wiſſenſchaft der Kunſt obige Anforderungen, denen er

nothwendiger Weiſe entſprechen muß, wenn er anders auf Schönheit Anſpruch machen will. Und allerdings können auch wohl die Bedingungen aufgefunden werden, unter denen künſtleriſche Schönheit zu Stande kommt, aber es hat die Wiſſenſchaft ſich durchaus vor der Einbildung zu hüten, als könne ſie dem Style aufhelfen und ihm wirklich nützlich ſein, wenn ſie ihm ſolche Bedingungen als Regeln entgegenhält.

Denn wenn wir genauer die Natur des Styls betrachten, ſo werden wir finden, daß ihm mit Regeln eben ſo wenig gedient ſein könne als der Sittlichkeit oder dem objectiven Style des Lebens mit den Geſetzen der Moral, welche, obgleich viel aufdringlicher als die Aeſthetik in allen Schulen hohen und niedern Ranges mit Fleiß getrieben, es bis jetzt doch auch noch nicht verhindern konnte, daß das Leben der Meiſten ſich regelwidrig geſtalte.

Die Regel an ſich kann gut ſein und ganz richtig, aber der Fehler liegt nur darin, daß entweder ihre Nothwendigkeit nicht erkannt wird, oder auch, daß ſie kein Motiv in ſich enthält, ſie zu befolgen.

Wir haben geſehen, wie die zur Darſtellung reife Idee zwei Seiten habe, die eine dem Künſtler, die andre dem Gegenſtande angehörig. Der Künſtler ſteht dem Gegenſtande gegenüber, und ſo wie er ſich, denſelben auffaſſend, ſeiner bemächtigt, um ihn ſeiner Idee gemäß zu formen, formt er ihn ſich ſelbſt gemäß, und je nachdem er ſelbſt iſt, wird die Form gelingen.

Es giebt Naturen, deren Anſchauungsweiſe man Objectivität zuſchreibt, d. h. man bemerkt an ihnen eine Art der Auffaſſung, welche dem Gegenſtande angemeſſen, dieſen mit möglichſter Wahrheit zur Erkenntniß bringt. Denken wir uns ſolche ausgezeichnete Naturen als productiv, als bildend und darſtellend, ſo wird natürlicher Weiſe ihrem ſubjectivem Style von ſelbſt die Objectivität zukommen. Der Grund aber, warum der fremde Gegenſtand ihnen nach ſeiner Wahrheit erſcheint, liegt wieder in ihrer Empfänglichkeit für die ihm inwohnenden Ideen, daher ſie ihn auch dieſen gemäß als ideal wieder darſtellen werden.

Diejenigen aber, die in ihrer Subjectivität ſo feſt eingemauert ſind, daß ſie nicht frei über dieſelbe hinausreichen können, werden eigentlicher künſtleriſchen Ideen nicht fähig ſein, weil ihre Vorſtellungen eben ſo ſchief als ihre Anſchauungsweiſe ſein müſſen, aus welcher jene entſprangen, und ebenſo ſchief und manirirt werden ſie ſie darſtellen trotz aller Regel, welche ſie wie alles Uebrige falſch verſtehen.

Immer iſt es ein Mangel an der Idee ſelbſt, wenn der Styl verfehlt, oder auch wenn die beſondern Formen des objectiven Styls mit einander verwechſelt werden. Da wo ein Tanzſaal im Kirchenſtyl gebaut, eine Kirchenmuſik im Opernſtyl verfaßt, ein Wiegenlied im Lapidarſtyl geſungen wird, da iſt ſicherlich gar keine Idee vorhanden geweſen, ſondern es hat irgend ein Unberufener etwa aus lucrativen Urſachen ſich zu einem Werk bereit gefunden, das ihn proſtituirt. Dieſelbe Ideenloſigkeit

würde man bei einem vorausſetzen können, der ſich etwa bemüßigen wollte, im Krummacherſchen Style ein Bändchen Parabeln zu ſchreiben oder im Raphaeliſchen eine Madonne zu malen. Solche Kunſtwerke ſind Leiber ohne Seelen, wie die Natur ein ähnliches erzeugt, von einer todten Mutter todtgeborne Kinder, zu vergleichen den guten Werken der Mönche und Nonnen, die weder Gott noch ſonſt Jemand von ihnen verlangt und die ihren Urſprung nur der Regel danken, welche obendrein noch falſch verſtanden wurde.

So iſt denn alſo der objective Styl zuerſt die ſachgemäße, objectiv bedingte und dann die durch die Idee geforderte, ihr ſchlechterdings ſubjectiv und objectiv adäquate Darſtellungsweiſe, welche, wenn wir genauer hinſehen, nichts anders iſt, als der ſubjective Styl in ſeiner höchſten Vollkommenheit. Daher machen wir denn aber auch dieſe ſo ſelten vorkommende Vollkommenheit nicht abhängig von Beobachtung der Regel, ſondern einzig und allein von dem Grade der Stärke der Idee und deren objectiven Charakter. Doch nicht etwa, als ob die Idee bei ihrer Geſtaltung die Regel von ſich wieſe als ein ihr fremdes, ſondern nur, weil ſie ſolche ſchon an ſich ſelbſt hat, als das ihr inwohnende Prinzip ihrer Selbſtentäußerung, daher die Regel überall todt iſt, wo die Idee fehlt, ſo wie in einem andern höhern Gebiete die Werke todt ſind, denen der Glaube fehlt.

Da wo nun alſo bei ausgebildetem Vermögen der äußern Formgebung die Individualität des Darſtellenden

derjenigen des Darzuſtellenden gleichartig gedacht wird, da wird die Darſtellung auch gut ſein, und nothwendiger Weiſe auf das Gefühl jenen Reiz ausüben müſſen, welcher die Wirkung alles Schönen iſt.

So finden wir uns denn nun in ein Gebiet zurückverſetzt von dem wir ausgingen, in das der Schönheit, aber in eine andere Region deſſelben, in das des künſtleriſch Schönen, welches an ſich in der Vollkommenheit der Darſtellung künſtleriſch guter Ideen beſteht.

Man begegnet wohl öfter im Leben der Aeußerung: das war eine gute Idee! und es wurde darunter ein Plan verſtanden, der zum Zwecke führte, oder beſſer ein Gedanke, der durch ſeine Wahrheit überraſchte, denn wo er freilich ſchon ſehr abgedacht geweſen wäre, da würde man ihn nicht bemerkt haben. Die künſtleriſchen Ideen aber ſind nun wohl eigentlich nicht Gedanken, ſondern Vorſtellungen anſchaulicher Art. Eine Vorſtellnng indeſſen, durch welche irgend ein Object uns falſch zur Anſchauung gebracht würde, gliche etwa einem ſchlechten Fenſterglaſe, welches die durchſcheinenden Gegenſtände in fremder Farbe und in verzerrten Formen dem Auge zutrüge. Somit würden alſo nur wahre Vorſtellungen ihrem eignen Weſen entſprechen, obgleich ſie an ſich Falſches zur Anſchauung bringen könnten, nie aber würde einer falſchen Vorſtellung von einem an ſich wahren Gegenſtande die Güte zukommen.

So ſpricht ſich in dem kleinen Bilde des Don Quixote von Schröter, das vor einigen Jahren auf verſchiedenen Ausſtellungen Senſation erregte, eine überraſchend wahre Idee aus, obgleich deren Object an ſich ein verkehrtes iſt, welches in der Natur nicht als ſchön erſcheinen würde; gegentheilig aber tritt uns in dem Bilde des brodbrechenden Chriſtus von Carlo Dolce in Dresden eine unwahre Idee entgegen, welche trotz aller Pinſelfertigkeit und correcten Zeichnung des Meiſters, und trotz der Güte des Gegenſtandes doch unſer Gefühl beleidigt und der Darſtellung das Gepräge der Manier giebt. Denn die handwerksmäßige Seite der äußern Darſtellung, die Formgebung, welche eigentlich nichts bezweckt, als die Buchſtaben, aus denen das Wort ſich bildet mit möglichſter Correctheit hinzuſchreiben, iſt, ob ſie gleich grade das weſentliche Studium und die Luſt der Künſtler ausmacht, doch an ſich nicht mehr als etwa die Faſſung eines edeln Steins, welche, wo dieſer fehlt, für ſich allein einem bloßen Kunſtſtück gleicht, das höchſtens nur für Zunftgenoſſen ein Intereſſe haben kann.

So kann ein Redner, wenn er mit aller ſeiner Beredtſamkeit nichts ſagt, höchſtens von Rednern bewundert werden, dahingegen auch die Fülle ſeiner Idee ohne Beredtſamkeit ſich nie zu einer ſchönen Rede wird geſtalten laſſen.

Demnach nun wäre die äußere Schönheit einer blos correcten und wahren Formgebung etwa jener endlichen und niedern Schönheit ähnlich, welche wir an

allen wirklichen Geſtaltungen der Natur wahrnehmen, und welche unwillkührlich ſich auch an guten Erzeugniſſen des Handwerks findet.

Doch ebenſo wie die niedere Schönheit im Gebiete der Natur erſt durch die höhere, durch Offenbarung göttlicher Ideen ganz zur Vollkommenheit gelangt, ſo kommt auch die künſtleriſche formale Schönheit erſt dadurch, daß ſie gute, menſchliche Ideen zu ihrem Inhalt macht, ganz zu ſich ſelber, zur Idealität. Und umgekehrt, ſo wie die höhere Schönheit der Natur nicht anders erkannt werden kann, als an der niedern, ſo findet auch in formaler Schönheit die ideale erſt Anſchaulichkeit und Geſtaltung.

Damit iſt denn nun auch zugleich ſowohl die Aehnlichkeit des natürlich Schönen mit dem künſtleriſchen als auch der Unterſchied zwiſchen beiden angedeutet. Dieſen haben wir zuerſt als einen unweſentlichen wohl näher darin zu ſuchen, daß die Kunſt willkührlich und mit Abſicht zu Stande bringt, was in der Natur nur zufällig und unwillkührlich erſcheinen konnte. Denn nur da kann natürliche Schönheit ſich geſtalten, wo der freien Entwickelung guten Inhalts nichts ſtörend entgegentritt. Da nun aber ſo unzählige Naturweſen und Dinge, von denen eins durch die Zerſtörung des Andern lebt, in engſter Gemeinſchaft neben einander ſtehen, ſo trägt die Natur neben dem Bilde des Lebens auch das des Todes, durch welches jenes beeinträchtigt iſt, und die Schönheit kann ſich nur einzeln und momentan geſtalten. Die

Kunſt hingegen, die mit Ueberlegung und kluger Vermeidung alles Störenden und Feindlichen ihre Ideen verleiblicht, iſt in dieſer Hinſicht als bevorzugt vor der Natur anzuſehen, indem ſie die Schönheit ſicherer und bleibender darſtellt.

Ueberdem aber liegt wohl ein weſentlicherer Vorzug der künſtleriſchen Schönheit, der weiter unten näher berührt werden ſoll, in ihrer bei weitem größern Verſtändlichkeit. Die Natur ſteht uns mit ihrer Schönheit gegenüber als ein Fremdes und als unvermitteltes Object. Indem nun aber die natürliche Schönheit durch das menſchliche Verſtändniß hindurch gegangen, ſtreift ſie das Fremde ab, und ſtellt ſich uns befreundet, veredelt und verklärt wieder dar. Denn der Inhalt natürlicher Schönheit, der als ein Göttlicher undurchdringlich iſt, kann uns nur theilweiſe zum Bewußtſein kommen, während die menſchliche, unſerm Verſtändniß durchaus verwandte Idee den Inhalt künſtleriſcher Schönheit bildet.

So gingen wir denn aus von dem Begriffe der Schönheit und fanden, wie dieſelbe ſich überall ausweiſe als das Prinzip der Kunſt. Das Schöne iſt Identität des Guten und Wahren in der Erſcheinung. Die Kunſt aber, welche an dem Anblicke der Schönheit ſich entzündet, iſt das willkührliche Zuſtandebringen dieſer Identität von Seiten der menſchlichen Freiheit.

Dritte Vorlesung.

So sind wir denn nun, nachdem wir dürre Stätten durchschritten, auf einem freiern Punkte angelangt, von welchem aus wir mit größerer Gemächlichkeit unsern Gegenstand überschauen und noch auf diese oder jene seiner Eigenthümlichkeit aufmerken können.

Wir haben bis jetzt im Allgemeinen das Wesen der Kunst angeschaut, uns dann näher beschäftigt mit Auseinanderlegung des Begriffs der Schönheit, haben diese erkannt, einerseits als die Mutter, anderseits als die Tochter ästhetischer Ideen und sind endlich in die graue Werkstatt selbst getreten und uns da wohl mehr oder weniger bewußt worden, auf welche Weise die Ideen hinaus in die Erscheinung treten.

Jetzt nun wenden wir uns näher den schon oben angedeuteten Zwecken der Kunst wieder zu, nachdem wir vorher noch dasjenige ins Auge fassen, was bei künstlerischer Darstellung nicht grade gemeint ist, sondern

ſich unwillkührlich und ungeſucht zuerſt in jedem Kunſtwerke geſtaltet.

Die Schöpfung iſt häufig ein Kunſtwerk Gottes genannt worden, weil ein unendlicher und verborgener göttlicher Inhalt in ihr endlich und offenbar worden iſt, oder mit andern Worten, weil ſie in leiblicher Vollendung eine göttliche Idee zur Anſchauung bringt. An dieſer Idee aber wird Gott ſelbſt erkannt, denn indem er Innerliches veräußert, bildet er Göttliches und ſtellt alſo in ſeinen Bildungen ſich ſelber dar.

So auch ſtellt der Menſch nach der Analogie Gottes in der Veräußerung ſeiner, ſeinem eignen Innern angehörigen Idee zuerſt und unwillkürlich Menſchliches dar. Da aber nicht der Menſch im Allgemeinen, nicht die Menſchheit, ſondern ein ſpecieller Menſch als Künſtler gedacht wird, ſo ſtellt auch dieſer in ſeinen ſpeciellen Schöpfungen zunächſt nichts anders dar als ſich ſelber. Denn indem er bildet, was er erkannt, bildet er eigentlich blos ſeine individuelle Erkenntniß, ſeine eigenthümliche Anſchauungsweiſe, alſo etwas ihm ſubjectiv Angehöriges und in ſeiner ihm angehörigen Subjectivität, in gewiſſer Hinſicht ſich ſelber. Er bildet aber nicht ſich ſelber als Inhalt, denn er meint etwas Anderes, das er als Object erkannt hat, die Form aber, in der er bildet, wird, indem ſie ſeine Auffaſſung des Anderen offenbart, nothwendiger Weiſe ihm ſelber gleichen.

Der geiſtige Inhalt, der an der Schönheit der Natur erkannt wurde, konnte nicht unmittelbar geſchaut werden, ſondern er war zunächſt nichts Anderes, als die eigene Vorſtellung des Schauenden ſelbſt, womit dieſer als Form bezeichnet wird, in welcher das Erkannte erſchien. Daher kann denn auch das, was er bildet, zunächſt nichts Anderes ſein, als dieſe ſubjective Form des Objectes, und der Künſtler bildet daher, er bilde, was er wolle, immer zuerſt ſich ſelbſt als Rahmen, in welchem ein Anderes erſcheint. Je nachdem er nun ſelbſt iſt, wird auch dieſer Rahmen ſein, und je nach der Objectivität und Wahrhaftigkeit ſeiner Vorſtellungen wird auch ſeinen Darſtellungen, wir wir das ſchon oben fanden, die künſtleriſche Schönheit zukommen.

Wenn aber er ſich ſelbſt als Form des Objects bildet, ſo wird durch ihn, durch dieſe Form hindurch, daſſelbe nun auch von Fremden angeſehen und alſo gewiſſermaßen auch mit dem Auge des Künſtlers geſchaut, in ſeinem Verſtande begriffen und verſtanden. Vorausgeſetzt nun, das künſtleriſche Auge ſähe tiefer ein in das Weſen der Natur als das profane, welches nur deren äußere Erſcheinung wahrnimmt, ſo könnte man ſagen, daß durch die künſtleriſchen Darſtellungen, ſofern ſie Selbſtdarſtellungen der Künſtler ſind, die Natur zum Verſtande gebracht werde, d. h. zum menſchlichen Verſtändniſſe.

Es iſt häufig getadelt worden, wenn Kunſtfreunde die Kunſt über die Natur geſetzt haben, und allerdings,

wenn dieſes im Sinne der Tadler geſchähe, ſo wäre es ein Unſinn, keiner weitern Berückſichtigung werth. In den Augen dieſer Leute, die eigentlich um Gott eifern, aber mit Unverſtand, iſt nämlich die Kunſt nichts Anderes, als das Vermögen, allerlei in der Natur vorgebildete Formen wieder nachzubilden. Je natürlicher nun die nachgebildete Form erſcheint, um ſo höher ſchätzen ſie das Kunſtwerk. Da aber die Natur Gottes Werk iſt, und die Kunſt nur Menſchenwerk, ſo bleibt natürlich in ihren Augen das Letzte vor dem Erſten um ſo weit zurück, als überhaupt der Geiſt des Menſchen tief unter dem Geiſte Gottes ſteht.

Freilich kann auch ein gemalter Menſch trotz ſeiner Beine nicht laufen und trotz ſeines klugen Auges und ſeines beredt ſcheinenden Mundes giebt er einen ſchlechten Geſellſchafter ab. So wie alſo jene Tadler ihren Tadel verſtehen, ſo haben ſie damit vollkommen Recht, wie denn überhaupt die meiſten Menſchen in ihren Behauptungen Recht haben, wenn man ſich die Mühe geben will, ſie ſo zu verſtehen, wie ſie es meinen.

So iſt es öfter vorgekommen, daß erſt an einem guten Portrait der Reiz einer Schönheit erkannt wurde, die früher weniger beachtet war. Denn der portraitirende Maler malt nicht unmittelbar die vor ihm ſitzende Perſon, wie etwa das Daguerreotyp es thun würde, ſondern er malt die Idee, die er von derſelben gewonnen hat und bringt alſo dieſe fremde Individualität zur Anſchauung, wie er ſelbſt ſich dieſelbe vorſtellt. Dem künſtleriſchen

Auge iſt aber, wie ſchon geſagt, ein tieferer und wahrerer Blick als dem profanen zuzutrauen, wo ſichs um idealen Inhalt handelt.

Ebenſo finden wir, daß Gegenden, von Dichtern beſungen, für Manche erſt in dieſen Dichtungen einen Reiz gewinnen, den ſie beim Anblicke der Natur ſelbſt nicht wahrnahmen. Es werden Viele, wenn ſie die Wüſte bereiſen, nichts ſehen als den dürren Sand. Sind ſie aber mit den großartigen Ideen bekannt geworden, die in der Phantaſie der Dichter durch das Anſchauen der Wüſte ſich erzeugten, ſo werden auch ihnen die Augen geöffnet und ihre Empfindung wird poetiſch angeregt.

In der Dresdner Gallerie befindet ſich ein kleines Bild von Ruysdal, die Darſtellung einer ganz flachen niederländiſchen Gegend mit kurzem Horizonte. Der Hauptgegenſtand in dieſem Bilde iſt ein breiter, in ſchwerem kothigen Boden tief ausgefahrner Weg, der ſich vom Vordergrunde aus in das Bild hineinzieht bis an ein Dorf, welches den Hintergrund bildet, und deſſen Kirchthurm nebſt den Giebeln der Häuſer über Erlenbüſche wegragt. Auf beiden Seiten des Weges iſt flaches Stoppelfeld mit einzelnen Reihen in Haufen zuſammengeſtellter Garben. Der Himmel iſt trübe wie nach einem großen Regen, doch theilen ſich die Wolken und ein Sonnenſtrahl erleuchtet das Feld.

Die meiſten Reiſenden, die auf ſolchem Wege dieſe Gegend paſſirten, würden ſich nicht beſonders angeſprochen

finden, und auch uns oder doch allen denjenigen von uns, die ſich nicht einer Ruysdal'ſchen Auffaſſungsweiſe rühmen dürfen, würde ſie nicht gefallen. In dieſem Bilde aber, welches uns ſo reizend erſcheint, blicken wir die Gegend an mit dem Auge und in der harmoniſchen Gemüthsſtimmung des großen Meiſters und finden uns auf's Angenehmſte angeregt — wenn nämlich — und das iſt das große Wenn — die Empfänglichkeit in uns vorhanden ſein ſollte, welche wohl bei Allen vorauszuſetzen, aber doch nicht immer zu finden iſt, eben ſo wenig als in allen Zeitungen Neues oder des Leibes Nahrung und Nothdurft in allen Gaſthäuſern.

So giebt es z. B. recht viele Menſchen, welche beim Anſchauen des gewaltigen Bildes von Buonarotti in der Siſtina nichts vernehmen als ein unverſtändliches Gewühl häßlicher und flegelhafter Geſtalten untereinander, welche in den lieblichen Darſtellungen der Geſchichte des heiligen Stephanus von Fieſole im Vatican nichts ſehen können als kindiſche verunglückte Verſuche, menſchliche Geſtalten zu bilden; es giebt Leute, welche in der bologneſer Cäcilie und der Sixtiniſchen Madonne nur hübſche Frauen ſehen, mit dem Unterſchiede, daß die eine einen Knaben, die andre eine kleine Orgel in den Händen hat. Ein franzöſiſcher General, der in der Kriegszeit vor das Raphaeliſche Bild in Dresden geführt wurde, äußerte, nachdem er mit Zeichen des Behagens daſſelbe lange betrachtet hatte, er wünſche wohl, daß ſeine Köchin dieſem Bilde gleiche.

Wenn nun auch Fieſole und Buonarotti wegen der ihnen anhängenden Einſeitigkeit oder wegen der übermäſſig vorherrſchenden Subjectivität in ihren Werken, wirklich einige Selbſtverläugnung fordern, um verſtanden zu werden, ſo iſt doch Raphael vielſeitig und objectiv genug, und der Fehler liegt nicht in den Bildern, ſondern einzig in der Unempfänglichkeit der Beſchauer.

Es fehlt ſolchen Perſonen entweder zum Vernehmen der poetiſchen Ideen, die poetiſche Vernunft, oder dies Vermögen iſt in ihnen durch Einfluß der Mode verbildet, in deren Gefolge Verflachung und Verdummung gehen. Auf alle Weiſe aber ſind ſie die unſchuldige Urſache geheimer Verzweiflung der Künſtler, deren Schöpfungen ihnen gegenüberſtehen, wie die Ilias den Kühen oder wie die Speiſe dem Satten, der ſie verderben läßt. Und allerdings iſt es immer ſchmerzlich, nicht verſtanden zu ſein, aber dennoch verſündigt ſich die Genialität durch Verachtung derer, welche ihr unzugänglich bleiben, denn es iſt nur gar zu wahr, daß grade dieſe blinden Spiegel trotz aller ihrer Unerfreulichkeit dennoch der Kunſt ſehr weſentliche Dienſte leiſten. Denn indem ſie es ſind, von denen die meiſten Beſprechungen über Kunſtgegenſtände ausgehen, nach der alten Erfahrung, daß man gern das Fremde zum Gegenſtand ſeiner Forſchung, das Nichtverſtandene zu dem ſeines Urtheils macht, und indem ſie nicht nur deswegen, ſondern auch wegen ihrer groſſen Maſſe Berückſichtigung verdienen, ſo iſt die Kunſt genöthigt, um auch ihnen zu genügen, ſich nach einer Seite hin zu entwickeln,

die ſonſt wahrſcheinlich weniger beachtet werden würde. Dies iſt die fleiſſige mechaniſche Behandlung, die techniſche Vollendung, ohne welche allerdings auch keine vollkommne Darſtellung gedacht werden kann. Denn ganz richtig ſehen doch auch recht häufig dieſe unkünſtleriſchen Naturen, welche die Regel ſtudiren, um zur Erkenntniß der Wahrheit zu kommen, ob die Formen eines Bildes natürlich und wahr, die Verſe eines Gedichtes richtig gebaut, die muſikaliſchen Harmonien nach den Geſetzen der Harmonielehre gebildet ſind, und indem ſie nur dies ſehen und nie geblendet ſind durch den Eindruck der Idee, die ihnen ſtets verborgen bleibt, bewahren ſie die Kunſt vor einem krankhaften Spiritualismus, welcher ihren Untergang herbeiführen würde. Denn es bleibt immer wahr, daß in der unvollſtändigen Form die Idee doch auch nur unvollſtändig erſcheinen könne, in der verfehlten Form aber verfehlt ſei.

Doch von der Darſtellung iſt eben ausführlicher gehandelt worden und hier hat nur noch bemerkt werden ſollen, wie deren erſtes und unwillkührliches Reſultat die Selbſterſcheinung deſſen ſei, der darſtellt. Doch nicht bildet dieſer ſich um ſein ſelbſtwillen, ſondern er reicht ſich nur dar als eine Schaale mit fremdem Inhalte, als einen Spiegel, in welchem ein Anderes erſcheint. Denn die Idee iſt nicht nur ſubjectiv eine Vorſtellung, ſondern auch weſentlich das zur Vorſtellung Gelangende; ſie iſt nicht blos ein Wahrnehmen, ſondern das Wahrnehmen eines beſtimmten Objectes.

Wenn nun dies Wahrnehmen rechter Art iſt, ſo wird in formaler und idealer Hinſicht die künſtleriſche Schönheit zu Stande kommen können; iſt aber auch zugleich das Wahrgenommene für ſich dem Guten angehörig, ſo wird die Schönheit noch geſteigert ſein, denn um höchſte Schönheit zu geſtalten, reicht der objective Charakter der Idee noch keineswegs hin.

Das Gute aber in ſeiner höhern Bedeutung iſt das Gott ähnliche und Gott iſt das höchſte Gut. Mithin kommt auch in ihm die Kunſt erſt ganz zu ſich ſelber. Wo ſich Gott offenbart, da iſt die höchſte Schönheit und Gott iſt der höchſte Gegenſtand der ſchönen Kunſt.

Somit kommt in dem ganzen Gebiete der Kunſt, der heiligen Kunſt, welche das höchſte Gut meint, in aller und jeder Beziehung der oberſte Rang zu. Ihre Gebilde ſind die ſchönſten und ergreifen am mächtigſten die Empfindung, und die herrlichſten Werke der Kunſt alter und neuer Zeit gehören ſämmtlich dem Gebiete des Heiligen an. Im Tempel- und Kirchenbau gipfelt die Architectur, die Muſik im canoniſchen Styl, in Pſalmen und Oden die Dichtkunſt, und die ſchönſten Werke der Malerei und Plaſtik ſind Geſtaltungen der Götter oder gottähnlicher Menſchen.

So gelangt denn auch erſt an den Stufen der Altäre die Kunſt zu ihrem eigentlichen Zwecke, welcher in ſeiner höchſten Bedeutung ja nicht blos Darſtellung

des Schönſten, um das Beſte lieb zu machen durch die Herrlichkeit ſeiner Erſcheinung.

Dem Feuer gleich, das nach oben flammt, erwärmt und erleuchtet die höhere Kunſt das Herz und reißt die Seele hinauf nach ihrer ewigen Heimath, und gerade in dieſem Fingerzeig nach oben liegt ihre höchſte Individualität.

Wohl ahndete die Kunſt der Alten dieſe ihre eigentliche Bedeutung, aber dennoch entſprach ſie ihr nur unvollkommen. Sie erſchaute wohl das Bild Gottes in der Creatur und meinte erſteres in ihren ſchöneren Gebilden, aber ſie verwechſelte es auch wieder mit dem Bilde der Creatur ſelbſt. Sie erkannte im Menſchen das Göttliche, aber ſie vergöttlichte auch leider den Menſchen, und ſo trübte ſie das Bild Gottes durch das Bild des Thieres, welches der Menſch ſo gut als jenes trägt.

Indeſſen freut man ſich doch der Zeugniſſe antiker Kunſt, die das Göttliche, das ſie zu bilden ſtrebte in und durch ſich ſelber erſt erkennen mußte, denn es wird nur Gleiches vom Gleichen erkannt und ſo zeugt die Kunſt der alten Welt von einem göttlichen Sein im Menſchen. Aber es trübt die Sünde, indem ſie das Geſchlecht der Menſchen ſeiner höheren Natur entfremdet, auch die Erkenntniß Gottes, und erſt dem Chriſtenthum als einem äußern Lichte, das unantaſtbar von der Verkehrtheit des Menſchen in deſſen verdunkeltes Leben hineinſcheint, war es vorbehalten, Göttliches gegen Menſchliches in ſein wahres Verhältniß zu ſtellen.

Erſt in dieſem Lichte konnte das höchſte Gut erkannt werden als die höchſte Schönheit, welche wir in der Offenbarung Gottes fanden und erſt in dieſer Schönheit konnte die ſchöne Kunſt ganz zu ſich ſelber kommen.

So ſind wir denn, nachdem wir die Kunſt nach jenem Elemente hingeleiteten, in welchem ſie einzig ganz erſtarken, geſund, gut und ſchön werden kann, auf heiligem Grund und Boden angelangt, denn die Erkenntniß Gottes war der Strahl von oben, den wir früher ſchon als die Bedingung alles höhern Lebens fanden. Es liegt alſo jetzt nahe, daß wir uns das Verhältniß, in welchem die Kunſt zum Chriſtenthum zu denken ſei, noch klarer machen.

Alle Religion iſt zunächſt theoretiſch Gotteserkenntniß und das iſt die wahre Lebenswiſſenſchaft, practiſch aber iſt ſie Gottesgeſtaltung im Menſchen und das iſt die Kunſt des Lebens.

Wenn wir aber weiter fragen, worin denn eigentlich die wahre Gotteserkenntniß begründet ſei, ſo möchte uns wohl eine dreifache Anſchauungsweiſe entgegentreten und wir werden kaum irren, wenn wir demnach die Religion auch dreifach begründet nennen und zwar

1) künſtleriſch oder poetiſch in der Schönheit der Natur, welche in leiſen Andeutungen Gottes Namen predigt und ihm Pſalmen ſingt.

2) wiſſenſchaftlich oder begrifflich, als Poſtulat des Denkens, welches nach ſeinem Grunde frägt und dem ſein eigentlicher Gegenſtand fehlen würde, wenn es Gott nicht fände.

3) Geſchichtlich in den Zeugniſſen der heiligen Geſchichte von dem, was Herz und Verſtand ſuchen.

Wir unterſcheiden alſo die Religion als Gefühlsreligion, als Vernunftreligion und als geoffenbarte Religion, ohne jedoch hier mit denen ſtreiten zu wollen, welche die in heiliger Schrift enthaltene Gotteserkenntniß nicht als übernatürliche Offenbarung erkennen, denn darauf kommt es hier nicht an, und ſo viel werden doch am Ende alle zugeben, daß wir, die wir heute leben, jene Erkenntniß nicht zu Stande brachten, ſondern daß ſie uns als ein objectiv fertig Geſtaltetes entgegentritt.

Die Kunſt nun und die Gefühlsreligion ſind anfänglich Eins, denn obgleich die Kunſt eigentlich das Vermögen zu bilden iſt, ſo ſetzt doch nothwendiger Weiſe dies Vermögen ein andres voraus, nämlich das zu bildende erſt zu erkennen; daher in der Kunſt ſelbſt die Erkenntniß des Göttlichen liegt, welches ſie bildend zu offenbaren ſtrebt.

Indeſſen iſt die Gotteserkenntniß, die in der Kunſt allein gegeben iſt, eine überaus mangelhafte und dunkele. Es iſt eben nur die Ahndung eines Seins, welches von Ewigkeit iſt, welches aber allerdings an ſich ſchon ſeine

ſittliche Frucht hat. Es iſt ein prophetiſcher Traum von dem Daſein deſſen, das in dunkeln Räthſeln aus den ſchönen Formen der Natur ſich uns ankündigt, vor dem wir uns beugen und nach welchem wir uns ſehnen.

Die Vernunftreligion giebt eben auch nicht viel mehr Licht. Der ſpeculativ aufgefundene Gott iſt ein Begriff oder eine Vernunftidee, wie denn auch in dieſem Gebiete Gott als der abſolute Begriff bezeichnet wird und es bleibt uns der Wunſch, dieſer Begriff möge noch irgend wie anders concret werden als in der Wirklichkeit der Natur.

Indeſſen beide Erkenntnißweiſen zuſammen ſind etwas mehr, und werden mit Freuden in dem geſchichtlich offenbarten Gott, die Realiſirung ihres Traumes und die Beſtätigung ihres Denkens erkennen, wo ſie nur wirklich ſchon Erkenntnißweiſen waren und nicht ein eitles Geſchwätz.

Was in den Köpfen einzelner Denker, die in der Regel entweder ſchweigen oder nicht verſtanden werden, oder was in dem Herzen einzelner Künſtler gelebt haben mag, die ſich in Bildern und Gleichniſſen nur andeutend auszudrücken vermögen, wer mag das wiſſen! — So viel aber iſt unleugbar und gewiß, daß ſich ſichtlich und deutlich wahrnehmbar, die Religion nirgends ſo verſtändlich, ſo vollendet, die Anforderungen des Kopfes und Herzens ſo befriedigend, und ſo reich an ſittlicher Frucht dargeſtellt habe, als im Chriſtenthum, deſſen

Anfänge im Judenthume liegen, deſſen Vollendung in Chriſto erſchien und deſſen vollſtändiger Realiſirung wir entgegen hoffen.

So nennen wir denn unbedingt das Chriſtenthum die vollendet menſchliche Gotteserkenntniß, die obgleich ſie ſubjectiv einer unbegränzten innern Vervollſtändigung fähig iſt, objectiv doch als feſt abgegrenzt und fertig erſcheint.

Wo nun dieſe durch Jeſum Chriſtum vermittelte Erkenntniß Gottes befruchtend auf den künſtleriſchen Sinn einwirkt und ſich mittelſt angemeſſener Formen in Bildern, Harmonien, Geſängen, Bauten und Ceremonien wieder ausſpricht, da iſt die chriſtliche Kunſt.

Es wird durch den Glauben der Chriſten ein Leben der Seele in Beziehung auf Gott möglich, welches außerdem wohl ſchwerlich irgend wie gelebt werden könnte. Hier giebt es eine Fülle von Begebenheiten, Erfahrungen, Empfindungen, die in der Sprache des gewöhnlichen Lebens ſchlechterdings unausſprechlich ſind. Ja die auch zu ehrwürdig, zu heilig, zu innig ſind, als daß ſie in die Formen der Sprache wieder einzukleiden wären, die auf dem Markte des Lebens geſprochen wird. Es ſind die Geheimniſſe des gottinnigen Seelenlebens, welche die Kunſt als Idee ergreift und ihnen einen Leib, eine Offenbarung zu geben ſtrebt, die ihrer würdig ſind.

Siehe da, was dir der hohe Dom in Lille predigt, was dir das Lied: „o Haupt voll Blut und Wunden“

ſingt, oder was dich anſchaut aus Meiſter Wilhelms ſchönem Bilde, wie möchte dir das anders geſagt werden?

Ja, es iſt die Kunſt eine nothwendige Sprache der chriſtlichen Kirche und es war eine Verirrung frommer Gemeinden, wenn ſie die Kunſt, dieſe Vermittlerin göttlicher Ideen wegen des Mißbrauchs, der mit ihr getrieben wird, aus ihrem Gottesdienſte hinwegwieſen. Sie wollten, wenn ſie beteten, den Ton der Geige nicht mehr hören, die auch bei trunkener Luſt bachantiſcher Gäſte zum Tanze aufſpielt, und bedachten nicht, daß auch die betende Lippe des Menſchen entheiligt iſt, durch den Mißbrauch, den er mit der Sprache treibt.

Aber ganz los wurden ſie die Kunſt doch nicht, denn wenn auch Malerei, Sculptur und Architectur verſchwanden, ſo blieben doch Poeſie und Geſang als Ausdruck der Andacht und Gottinnigkeit der Gemeinde zurück, und wo auch dieſe möglichſt verdrängt wurden, da blieb eine bilderreiche Sprache, welche leicht ſo überbilderreich wurde, daß ſie dem, der außerhalb ſolcher Gemeinden ſtehend, deren Bedürfniß nicht kannte, durchaus als abgeſchmackt erſcheinen mußte.

Das Chriſtenthum iſt nicht gegeben worden in abſtracter Rede allein, ſondern es iſt weſentlich erſchienen in der Form des lebendigen Lebens und es hat ſich entwickelt in den mannigfaltigſten Begebenheiten, welche in ihrer Geſammtheit die heilige Geſchichte bilden.

So wie nun dieſe Geſchichte ihrerſeits die Form war, in welcher die göttliche Wahrheit ſich ſo deutlich, ſo ernſt und ſo lieblich offenbarte, ſo wird ſie auch wieder der bildenden Kunſt zum reichen Stoff, auf die verſtändlichſte, ergreifendſte und rührendſte Weiſe, in alten, ehrwürdigen, ſich doch immer neugeſtaltenden Formen alle erdenklichen religiöſen Ideen zu geſtalten; während die Kunſt der alten Welt, ſo arm an aller wirklichen Gottinnigkeit, genöthigt war, allerlei naturphiloſophiſche Abſtracta als allegoriſche Figuren hinzuſtellen, die ſich froſtig genug ausnahmen und ſtets zu Götzenbildern wurden.

Ja, es dankt die heilige Kunſt dem Chriſtenthume recht eigentlich ihren Urſprung, indem dieſes ſie an ſich hat als ſeine Form und naturgemäße Geſtaltung, daher es weder abzuſehen iſt, warum das, was ſie ins Leben rief, ſie dem Tode preis geben ſollte, noch wie die Form verlaſſen werden könnte, ohne dem Inhalte Schaden zu thun.

In der That frägt es ſich, ob die proteſtantiſche Kirche ihre Verſandung in abſtracter Dürre nicht zum Theil auch dadurch verſchuldet hat, daß ſie jene Form des Lebens in Cultus und Predigt verließ. Gott offenbarte ſich in ſichtbar menſchlicher Geſtalt, unſer Herr predigte in Gleichniſſen und Bildern, und die Moral geſtaltete ſich ſo farbig und lebendig in heiligen Geſchichten; ja, wäre das Chriſtenthum erſchienen in Form einer rein begrifflichen Predigt, in drei vorher verkündigten

Abtheilungen, um ja die Aufmerkſamkeit vom Inhalte ab der todten Form recht zuzuwenden, ſo wäre es fraglich, ob auch ein einiger Menſch ſich bekehrt haben würde.

Ohne den mannigfaltigen Irrthümern, die in der römiſchen Kirche ſich entwickelten, das Wort reden zu wollen, ſo hat ſie doch darin kaum geirrt, daß ſie die Kunſt, der Religion ſo nahe verwandt, zur Trägerin ihres geiſtlichen Schatzes und zur Vermittlerin der göttlichen Wahrheit mit dem Verſtändniſſe der Gemeinde machte und ihr ſomit die Ehre gab und die Stellung, die ihr gebührte.

So lange es noch eine Predigt in der Kirche giebt, kann dahin gewirkt werden, daß der blinde vornehme und geringe Pöbel nirgend den Schein für die Sache, das Kreuz für den Gott hält, und dies zu bewirken wäre auch der römiſchen Kirche nicht ſchwer geworden, wenn ſie einmal nicht der Anſicht geweſen wäre, daß die große Maſſe nur zwiſchen Aberglauben und Unglauben zu wählen habe, oder wenn ſie überhaupt, wie ſie von Oben geleitet wird, etwas Anderes ernſtlich im Auge behalten könnte, als ihre weltliche Breite und Allgemeinheit.

Sucht man nun in wenig Worten ein Verhältniß der Kunſt zum Chriſtenthume auszuſprechen, ſo könnte vielleicht geſagt werden, die Kunſt biete die Form dar für das ſich objectiv außer dem Menſchen geſtaltende Chriſtenthum; das Chriſtenthum aber die Form für die

ſubjectiv und innerlich den Menſchen ſelbſt geſtaltende Kunſt. Denn das Chriſtenthum iſt eben die Kunſt des Lebens, und wo und wie das Gute ſich auch in uns geſtalten möge, ſo wird die Form der chriſtlichen ähnlich ſein.

So haben wir denn die Kunſt als Prieſterin geſehen an heiliger Stätte und in einem Lichte, in welchem alles menſchliche Fühlen, Denken und Handeln erſt zu ſeiner Wahrheit kommt. Wir fanden ſie hier als ein Wort vom Worte Gottes, als ein Organ des Glaubens, als Predigerin der Geheimniſſe, die der Gemeine vertraut ſind, den beſten Inhalt feiernd in ſchönſter Form, die göttliche Wahrheit in Darſtellung der heiligen Geſchichte. Und wenn wir ſie nun weiter in die niedrigern Regionen des Lebens oder der Offenbarung des göttlichen hinabgeleiten, ſo werden wir finden, wie ſie auch hier immer noch dem guten Worte eines guten Gedankens gleicht, Zeugniß gebend von einem obern und innern Leben. Denn die Gottheit, inſofern ſie geſondert von der Creatur als höchſte Idee gedacht wird, iſt nicht das einzige überſinnliche Gut und alſo auch nicht der einzige Gegenſtand der ſchönen Kunſt. Dennoch aber werden ihre Ideen auch in den untern Regionen, obgleich weniger des Göttlichen offenbarend, immer dem Guten angehörig bleiben müſſen, bis endlich in dem Gebiete des Lächerlichen das objectiv Gute der Idee verſchwindet und nur noch deren ſubjective Seite als künſtleriſche Schönheit ſich offenbaren kann.

Es bleibt das Licht, obgleich es nur an ſich ſelber ganz Licht iſt, indem es die Finſterniß durchſcheint bis in deren äußerſte Tiefen, in allen ſeinen Degradationen und Potenzen doch immer Licht. Hier erſcheint es als hell, dort weniger und am wenigſten hell, aber es erſcheint immer als Licht.

Aehnlich wie dem Lichte, die Finſterniß, ſteht gegenüber das Geiſtige dem Materiellen, welches jenes an ſich hat als ſein Gegentheil, als ſeine Erſcheinung und Form. Es durchdringt der geſtaltende Geiſt Gottes die Materie bis an ihre äußerſten Grenzen, hinab bis zum ſcheinbar todten Geſtein, und wenn auch nicht immer als göttlich, bleibt er doch erkennbar als ein Gutes, als Kraft und als Leben, bis er ſich entſtaltend wieder zurückzieht und ſo das Uebel, die Krankheit und den Tod bewirkt.

So wenden wir uns denn jetzt von dem Gebiete des Heiligen wieder ab und geleiten die Kunſt von den Altären hinweg zunächſt zurück in das Getriebe höheren menſchlichen Lebens, wo ſie uns denn entgegentritt mit ihren Palläſten und öffentlichen Bauten, mit Symphonien und Concerten, mit Heldengeſängen und geſchichtlichen Darſtellungen.

Hier finden wir als Object der Kunſt nicht grade das Anbetungswürdige, Reingöttliche, ſondern im Gegentheil das Reinmenſchliche, als der Idee höherer allgemeinerer Menſchheit entſprechend, entgegengeſetzt der Beſonderheit des Individuellen und der auch im Menſchen vorhandenen thieriſchen Natur.

Fanden wir nun, um zu dem Bilde der Flammen zurückzukehren, die Kunſt an heiliger Stätte ähnlich einem grade aufſteigenden Feuer, von oben entzündet und nach oben weiſend, gleich den Flammen auf dem Altare Abels, die mit reinem Lichte den Namen Gottes preiſt und ſein Weſen veranſchaulicht, welches Wärme, Licht und Reinheit iſt, ſo vergleichen wir ſie nun hier, ähnlicher der Natur des Menſchen, einem bewegteren Dampf und Funken entwickelnden Feuer, das abwechſelnd in dunkler Glut und mit freundlichem Lichte von dem Trotze und der Kraft, von der Liebe und Furcht des Menſchen zeugt und zu offenbaren ſtrebt, was im Menſchen iſt.

Wenn wir dort die Kunſt ihren Stoff aus der heiligen Geſchichte entlehnen ſahen, ſo findet ſie ihn hier in der Profangeſchichte als Offenbarung deſſen, was der Menſch eigentlich will, erſtrebt und iſt. Namentlich bieten ſich hier der Poeſie und bildenden Kunſt die Geſtalten jener Helden, welche in intellectueller oder bürgerlich ſittlicher Ueberlegenheit in irgend einem Conflicte mit feindlichen Prinzipien einen höhern menſchlichen Gehalt offenbarten. Es führt uns die Geſchichte auf den Tummelplatz der ungeheuern, alle Kräfte und Leidenſchaften in Bewegung ſetzenden Anſtrengungen, welche die menſchliche Natur gemacht hat, zum Frieden, zu ſich ſelbſt, zu Gott zu kommen — Anſtrengungen, die in der Regel durch den Irrthum zur Täuſchung führten, weil ſie aus der eignen Kraft hervorgingen und nicht aus der Gotteskraft, die in Verleugnung alles Eignen liegt.

Ein Sehnen nach Erkenntniß ihres Grundes und ein Verlangen nach Vereinigung mit dieſem liegt tief in dem Weſen der Creatur. Aber ſie weiß nur, daß ſie und ſelten was ſie begehrt. Indem ſie Phantome für ihre Liebe hält, geht ſie unter in der Umarmung von Geſpenſtern wie jener Bräutigam von Corinth. Daher begegnen wir in dieſem Gebiete neben dem freudigen Ausdrucke kräftiger Beſtrebungen, auch dem Tragiſchen als dem Reſultate verfehlter höherer Intereſſen und der richtigen Phyſionomie außergöttlicher Erfahrungen.

In dieſem weiten Felde idealer Kunſt, das ſeit den großen Siegen des Chriſtenthums weniger bebaut wurde, leiſtete vorzugsweiſe Vorzügliches die Kunſt der Alten. Denn in Ermangelung einer heiligen Geſchichte, in der ſich wirklich Göttliches kund gethan hätte, und bei ihrer Neigung zum Pantheismus muſte der antiken Welt die Profangeſchichte als Offenbarung Gottes gelten, wie ſie denn dies in gewiſſer Hinſicht auch iſt.

Es waren daher die Alten genöthigt, wollten ſie Göttliches bilden, ihren Stoff entweder aus der Geſchichte oder aus dem Bereiche ihrer Mythologien zu entlehnen, in welchen ſich an ſich auch nichts Anderes als Menſchliches ausſpricht. Aber eben weil ſie auf dieſe Weiſe das Menſchliche vergötterten, ſo gewann unter ihren Händen der geſchichtliche Stoff die höchſte Bedeutung.

Was hier die Alten leiſteten iſt vielleicht mit alleiniger Ausnahme der Muſik noch nicht wieder erreicht

worden, da mit der Erſcheinung des Chriſtenthums die Geſchichte ihren göttlichen Nimbus verlor und die Kunſt ſich faſt ausſchließlich dem Dienſte der Kirche zuwendete. Aber es kann und es wird das Verlorene wieder erſcheinen, wenn unſere Zeit fortfährt, wie ſie begonnen, ſich vom Chriſtenthume ab dem Pantheismus wieder zuzuwenden. Wenn der Leuchter an heiliger Stätte umgeſtoßen und das Licht reiner Erkenntniß des lebendigen Gottes von der Weisheit der Zeit wird ausgeblaſen ſein, dann werden wir den Troſt haben auf profanem Grund und Boden die Kunſt in ihrer alten Kraft und Herrlichkeit wieder aufleben zu ſehen.

Ja, ſchon jetzt verdunkelt ſich mit dem Verſtändniß der heiligen Geſchichte auch das Verſtändniß der heiligen Kunſt und das Intereſſe wendet ſich mächtig wieder dem Reinmenſchlichen zu, das männiglich bekannter iſt.

Die großen menſchlichen Leidenſchaften mit ihren frohen Ausſichten und tragiſchen Reſultaten ſind allgemeiner erlebt und bekannt, als die paſſiven Zuſtände unter dem Kreuz mit der Frucht des Lebens und der Freude. Daher ſich denn auch die ſchöne Kunſt mit aller Kraft auf dem zufälligen Wege der Romantik dem Weltlichen wieder zuneigt, hier Größeres und in der That Erfreulicheres leiſtend als je vordem ſeit den Zeiten der Alten.

Aber es iſt, obſchon das chriſtliche Bewußtſein ſich getrübt hat, doch auch die Vielgötterei noch nicht ins

Mark des Volkes eingedrungen. Zwar iſt die chriſtliche Symbolik faſt vergeſſen, aber die pantheiſtiſche wird noch weniger verſtanden und unſer Volk hat ſich noch nicht an den göttlichen Nimbus und die Schläfen ſeiner Helden gewöhnt, wodurch ihm allein die Geſchichte von höherer Bedeutung werden könnte.

Daher hat denn auch gegenwärtig die große Maſſe, ſich an das haltend, was am meiſten dem Grade ihrer Erkenntniß entſpricht, ihre Gunſt ſolchen Gegenſtänden der Kunſt zugewendet, welche nicht dem Ideenkreiſe des geſchichtlichen höhern Menſchenlebens, ſondern den individuellen Zuſtänden einer gehobeneren Alltäglichkeit angehören. Nicht Allgemeines, nicht der Natur der Geſchichte des ganzen Geſchlechts Angehöriges, ſondern beſonderes Individuelles zu geſtalten wird nun die Aufgabe der Kunſt.

So geleiten wir ſie denn wieder hinweg von dem weiten Schauplatze der Geſchichte auf den engern des täglichen Verkehrs und uns dem Kreiſe des Familien- und geſellſchaftlichen Lebens zuwendend, verlaſſen wir mit ihr die Burgen und Paläſte der Könige und Helden. Aber auch hier iſt Stoff die Fülle und berührt von dem Zauberſtabe der Kunſt giebt auch das kleinere Leben Kunde von einem ſchöneren lebendigen Gehalte.

Siehe da die reizenden Land- und Gartenhäuſer und zierlichen Wohnungen der Menſchen; es ſchmiegen ſich zutraulich die individuellen Gefühle in Tänzen, Märſchen und Liedern unſrer Empfindung an und in Balladen

und Romanzen gestalten sich die reizenden Begebenheiten der Blüthenzeit des Lebens, während jene Augenblicke, denen wir zurufen möchten: Verweilet doch und eilt nicht so! — in Genrebildern bleibend werden.

Sowie wir aber im Gebiete des höhern Menschenlebens dem Tragischen begegneten, so findet sich hier in der Region des Traulichen und Gemüthlichen gar leicht dessen nahverwandtes Andere ein. Denn indem es geschieht, daß das Individuelle treffend und wahr gestaltet wird, so kann es bisweilen Lachen erregen, z. B. wenn der Gegenstand ein völlig ordinärer ist, weil die Ehre, die solchem Dinge, indem es zum Objecte der Kunst wird, widerfährt, überrascht, und durch die Ueberraschung eine Gemüthsbewegung verursacht wird, die sich nur als Heiterkeit gestalten kann. In solchem Falle scheint die Kunst, die doch mit Absicht handelte, in ihrem Gegenstande sich geirrt oder unwillkührlich ihren wahren Gegenstand verfehlt zu haben.

Hier finden wir in der Komik das Ende aller Wege der Kunst, und diese einer Flamme ähnlich, welche vom Wasser berührt ihre Richtung verfehlend, prasselnd und zischend nach den Seiten ausfährt. Denn das Prinzip der Komik ist Verfehlung und nur insofern ist sie noch schöne Kunst, als sie entweder ihren verkehrten Gegenstand oder ihren Gegenstand verkehrt, dennoch in gehaltener, angemessener Weise darstellt, oder mit andern Worten, wenn auch Verfehltes, dieses doch nicht auf verfehlte Weise producirt.

Hiermit wäre nun, wenn auch nur flüchtig, eine Eintheilung der Kunſt angedeutet worden, weder nach ihren Modalitäten noch nach den beſondern Formen des Stils, ſondern nach Maßgabe der Güte ihres Gegenſtandes, und wir könnten nun wohl das Buch zuklappen und es für diesmal des Geredes genug ſein laſſen, wenn es uns wirklich jetzt ſchon trotz aller vorangegangenen Demonſtration von Allen zugegeben werden könnte, daß das Hauptreſultat unſerer Unterſuchung ein richtiges ſei, d. h. in Wahrheit nur da die höhere Schönheit zu Stande kommen könne, wo ſie als Form eines idealen Guts erſcheint.

Denn allerdings ſcheint hiergegen noch immer einige Erfahrung übrig zu bleiben, wenn wir z. B. in den Darſtellungen des jüngſten Gerichts den Geſtalten der Verdammten und der Teufel, ſowie ſchlechten Charakteren in der romantiſchen Literatur nicht mißbräuchlich, ſondern ganz gebräuchlich begegnen, da eine ſolche Darſtellung des Böſen den Eindruck des Schönen, den wir empfangen, nicht hindert. Aber wir werden auch zugeſtehen müſſen, daß hier keineswegs das Schlechte Object des Kunſtwerks war, ſondern daß es nur gebildet wurde, um durch den Contraſt irgend ein Gutes zu verdeutlichen, ſowie etwa das dunkelſte Schwarz in die Umgebung eines Weißen ſtreicht, gar nicht um jenes, ſondern grade um dieſes darzuſtellen.

So iſt allerdings das jüngſte Gericht von Michael Angelo ein Werk von hoher idealer Schönheit, aber

hier bezieht ſich auch die Idee auf durchaus nichts Anderes als auf den impoſanten Ernſt der göttlichen Gerechtigkeit. Auch in dem berühmten Bilde der Kinder Eduards von Hildebrandt iſt ja keineswegs die Unthat gemeint und auch gar nicht dargeſtellt, ſondern es tritt uns grade hier die reinſte kindliche Unſchuld entgegen, welche durch die Andeutung des beabſichtigten Verbrechens nur verdeutlicht und hervorgehoben werden ſollte. Ja es iſt ſogar das Tragiſche jener Begebenheit in dieſem Bilde, das einen lieblichen Eindruck macht, nur leiſe angedeutet.

Aber könnte man hier von Neuem einwerfen, was iſt denn das Tragiſche ſelbſt, das ſo oft zum Gegenſtande idealer Dichtung wird, Anderes als der Ausdruck ſchweren Unglücks, das doch niemals als ein Gutes gedacht werden kann. Und allerdings iſt das Tragiſche der Ausdruck verfehlter höherer Beſtrebungen des Menſchengeiſtes, aber grade die Trauer über den Verluſt deſſen, was dem Herzen theuer war, iſt, wenn ſie ſich auch bis zum Wahnſinn ſteigerte, doch immer ein hohes Zeugniß für den Adel der menſchlichen Natur.

Wo eine höhere Liebe leidet oder weint, da iſt die Trauer gut und ob im Kampfe mit dem feindlichen Geſchicke die beſſere Natur des Menſchen ſiege oder unterliege, da iſt ſie es doch eigentlich, die von der Kunſt gemeint iſt und keineswegs das zerſtörende und feindliche Prinzip.

So hat denn auch hier die Kunſt wie überall, wo Schlechtes nicht mißbräuchlich in ſchöne Form hineingelogen

wird, allein nur Gutes im Auge, welches ſich allenthalben als der naturgemäße Gegenſtand derſelben ausweiſt. Die Natur des Lichtes iſt zu leuchten, aber die Bosheit gebraucht es gelegentlich auch wohl zum Blenden und ſo giebt es denn auch in der ſchönen Kunſt ein weites Gebiet des Mißbrauchs, ein Gebiet, das die Bosheit nicht mit der Narrheit theilt, ſondern ganz allein für ſich in Anſpruch nimmt.

Wir fanden früher als die Aufgabe und den rechten Gebrauch der ſchönen Kunſt, Ideales, Unendliches und Göttliches, indem ſie es in der Schönheit endlicher Formen bildet, zur nähern Anſchauung zu bringen, dadurch, wie der treffliche Verfaſſer der Geſchichte der Seele ſagt, dem Geiſte des Menſchen von einem Sein der Ewigkeit zu zeugen und ein Sehnen in ihm zu wecken nach dieſem Sein.

Iſt aber dies der Gebrauch der Kunſt, ſo bezeichnen wir als deren Mißbrauch die gegentheilige Tendenz, Leibliches, Endliches, an ſich Nichtiges durch ungeheure Lüge zu vergeiſtigen, zu vergöttlichen und lieb zu machen, dadurch den Geiſt des Menſchen feſt zu halten an der Endlichkeit ſeines Seins und die Sehnſucht nach dem Ewigen und Göttlichen in ihm zu erſticken. Die Apotheoſe des Fleiſches iſt die Sünde der Kunſt.

Unter Fleiſch wird hier verſtanden die Leiblichkeit und das leibliche Leben, nicht inſofern es als Form des

geiſtigen dieſes bedingt und geſtaltet, ſondern inſofern es für ſich ſein wollend ſich feindlich im Menſchen dem Zuge der Seele nach dem Göttlichen entgegenſetzt.

Aus dem Zuge nach dem Göttlichen, aus der Sehnſucht und dem Heimweh der Seele nach der Quelle ihres Daſeins entſpringt die göttliche Kunſt, die wie ein guter Engel dem Menſchen ſich zugeſellt mit voller Wahrheit im Schönen Gutes bildend. Aus dem Zuge der Seele nach dem Leiblichen, wo dieſer Zug übermächtig wird, ſo daß auch der geiſtige Gehalt nach unten ſtrebt und die Flamme verkehrt brennt, entſpringt die teufliſche Kunſt, die ſchmeichleriſche Verführerin, die trügeriſch mit den Formen lebendiger Schönheit das Kranke, das Todte und Nichtige überkleidet, ihm dadurch einen Reiz leihend, den es an ſich nicht hat.

Wie aber dies möglich ſei nach unſerer Theorie der Schönheit wird hier gefragt, wie es möglich ſei, daß die Schönheit, die Form des Lebens, könne die des Todes werden? Freilich iſt geſagt worden, daß das Schöne, wo es erſcheint, als ein Gutes, das Häßliche aber als ein Schlechtes erkannt werde; aber es wurde auch geſagt, daß hier die Wahrheit die Vermittlerin ſein müſſe und keineswegs geleugnet, daß nicht auch Beides, ſowohl Gutes als Schlechtes in fremder erborgter Geſtalt erſcheinen könne.

In der äußern Natur kommt dies freilich niemals vor, denn die Natur iſt immer wahr und wo ihrer

freien Entwickelung keine Hinderniſſe entgegentreten, wird ſie ihren guten Inhalt auch immer in ſchönen Formen zur Erſcheinung bringen. Die Krähe, die ſich mit Pfauenfedern ſchmückt und der Löwe in der Eſelshaut gehören beide der Fabel an.

Der Menſch aber tritt auf in allerlei Geſtalt und leider ſelten in ſeiner eignen und wahren; denn dies könnte ohne Scham nur der thun, der zum Bilde Gottes wiedergeboren wäre. Wir Menſchen, wie daran kein Menſch zweifelt, können nicht nur lügen, ſondern lügen auch recht oft und ſo lügt denn auch unſre Kunſt mißbräuchlich böſen Gehalt in ſchöne Formen hinein, nach dem Beiſpiel des alten Vaters der Lüge, welcher wenig Erfolge ſeines Treibens ſehen würde, wenn er ſich zeigen wollte, wie er iſt.

Dieſes Feld des Mißbrauchs in der ſchönen Kunſt iſt leider angebaut genug und ſehr fruchtbar geworden, laut Zeugniß gebend von dem ſittlichen Verderben des auch durch die Kunſt zu hoher Herrlichkeit berufenen menſchlichen Geſchlechtes. Auf den Straßen, in den Häuſern, in den Schlöſſern und den Hütten begegnet uns häufig dieſer Zauber einer dunkeln, trügeriſchen Tiefe und das arme hintergangene Volk glaubt gern, was ſich reime, ſchicke ſich, was ſchimmere, ſei das Gute und was ſo ſüß lächle, verheiße Frieden. Es iſt immer noch die alte Schlange, die auf die Frucht des Todes weiſt, am Baume des Lebens gereift.

Dies iſt ein Capitel, welches wir wohl Alle auch ohne erläuternde Bilder begreifen, daher wir uns nur

im Allgemeinen erinnern an die zahlreichen bildlichen Darſtellungen, an die Lieder, Novellen und Schauſpiele, in denen an ſich Nacktes, Schlechtes und Schändliches mit lügneriſcher Schönheit herausgeputzt, auf eine ſolche Weiſe dargeſtellt wird, daß es Luſt und Nacheiferung erregt.

Freilich kann auch in ſeiner wahren Unform oder in der Form ſeiner innern Lüge das Böſe nicht erſcheinen, weil vor einem ſolchen Kunſtwerke Alles davon laufen würde und ſo erborgt auch hier der böſe Feind die Geſtalt eines Lichtengels, um deſto ſicherer ſeine Beute zu gewinnen, denn wo er mit Schweif und Pferdefuß erſcheint, lohnt man ihm gerne mit einem Dintefaß vor den Kopf.

Es hat eine fromme Richtung aus Miſverſtand die Kunſt entbehrlich gefunden und ſie hinweggewieſen von der heiligen Stätte, während ein finſterer Geiſt der Lüge in ſeinen klugen Agenten ſich ihrer bemeiſtert und ſie zum mächtigen Hebel ſeiner Zwecke gemacht hat, und wenn nun das arme Volk durch einen abſtracten Vortrag in den nackten Wänden der Kirche gelangweilt wird, amüſirt es ſich deſto beſſer auf den Bänken des Theaters und ſchlürft ganz arglos in dem niedlichen Tranke, den man ihm reicht, ein berauſchendes, lebenverderbliches Gift.

Malerei und Dichtkunſt ſind es beſonders, die durch den Mißbrauch das reine Gebiet der Kunſt befleckten, und die es verſchuldeten, wenn frömmere Seelen allen Glaubens in der Kunſt nur allein noch den Mißbrauch

erblickend, gradezu die ſündliche Luſt als den Grund und Urſprung derſelben angeſehen haben.

Aber nein, es iſt das geiſtige Leben allezeit nur zu bereit, im Leiblichen unterzugehen und es bedarf das leibliche keiner Kunſt, um gegen das geiſtige ſich zu behaupten. Stets iſt die Finſterniß geneigt, das Licht zu verſchlucken, und ſo bald das Licht aufhört, activ zu ſein, ſo iſt die Finſterniß nur noch allein da.

Das Göttliche in uns iſt gleich dem Lichte, das Leibliche iſt gleich der Finſterniß, und wo das Licht in die Finſterniß hineinſcheint, da bildet ſich die Welt der Farben. In allen Farben aber liegt eine Neigung zum Dunkel hin, denn ſie ſind um ſo mehr etwas für ſich, ſind um ſo individueller, als ſie dem Lichte entſagen. Sie werden ſelbſtſtändiger und brillanter, je näher ſie der Finſterniß ſich zuneigen, in welcher ſie dann plötzlich verlöſchen.

Das Licht iſt gleich dem Etwas, die Finſterniß gleich Nichts — das Licht in uns activ zu erhalten iſt die Aufgabe unſers Lebens und die Erhaltung deſſelben. Das Gute zu geſtalten und nicht das Böſe iſt das Weſen der Kunſt, und das Gute in ſich zu geſtalten iſt der Zweck des Menſchen und die Kunſt des Lebens.

Wo das Gute nicht geſtaltet wird, da bleibt auch die Geſtalt des Guten aus und wo die Kunſt des Lebens

nicht geübt wird, da iſt auch keine Lebensſchönheit. Wo aber die Schönheit fehlt als wahre Form, da iſt überall in der ganzen Natur die Krankheit, in welcher der Anfang des Todes liegt.